WILLIAM FLEMING
Arts and Ideas
Copyright © 1974 by Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

William Fleming

arte şi idei

Volumul II

Traducere de
FLORIN IONESCU

Biblioteca Univ. de Arte Iasi
C0004461

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1983

75108

Pe copertă:
HENRI MATISSE, *Melcul*
Tate Gallery, Londra

Partea a IV-a

PERIOADA BAROCULUI

12. Renașterea venețiană, manierismul, începuturile barocului

VENEȚIA, SECOLUL AL XVI-LEA

O imagine a Veneției, așa cum era ea în pragul secolului al XVI-lea, se poate obține prin ochii pictorului Gentile Bellini. Reportajul fidel realizat de acesta în *Procesiune în piața San Marco* (fig. 212) — atît de precis încît istoricii arhitecturii pot face reconstituiri ale unor edificii de mult dispărute; încît cercetătorii pot studia mozaicurile și sculpturile bazilicii San Marco așa cum arătau înainte de restaurările ulterioare; încît istoricii interesați de ritualul liturgic, muzică și costume găsesc în el informații de prima mînă — se încadrează în realismul renascentist. Măreția solemnă și stabilitatea picturii lui Bellini sînt mai frapante dacă le comparăm cu avîntul imaginativ al manierismului și al începuturilor barocului. Așadar, subiectul *Procesiunii*, conținutul ei epic, modul de reprezentare, structura formală și împrejurările în care a fost comandat tabloul ne spun multe despre viața Veneției și despre evoluția specifică a artelor în acest oraș, într-o perioadă de tranziție.

Bazilica San Marco definește prompt Veneția ca loc de întîlnire al Orientului cu Occidentul. Începută în veacul al X-lea, ea este rodul cîtorva secole de efort colectiv. Într-adevăr, o veche lege obliga toate navele venețiene să aducă, la înapoiere, materiale pentru construirea și decorarea bi-

sericii. Ca rezultat, în structura acesteia se găsesc elemente aduse din toate ţările mediteraneene — de la cei patru cai de bronz romani sculptaţi în secolul I e.n. şi puşi deasupra intrării centrale (fig. 213) pînă la coloanele de marmură policromă din Alexandria, ferestrele de alabastru grecesc şi adaosurile contemporane. Planul bazilicii este în cruce greacă, cu cupole peste ambele braţe şi cu o cupolă centrală avînd 12,80 m în diametru.

Deasupra intrării în nartex, paralel cu toată lungimea faţadei, se află o galerie deschisă în care putem vedea, în tabloul lui Bellini, mai multe figuri. Mai sus de galerie este un şir de gabluri arcuite în dusină ce cuprind rîndul superior de mozaicuri. Pe creasta gablului central vedem leul înaripat al Sfîntului Marcu, unul din cele patru animale ce îi simbolizează pe evanghelişti, plasat acolo pentru a-l cinsti pe sfînt ca patron al oraşului. În dreapta este un colţ din Palatul Dogilor, unde cîrmuitorul şi oaspeţii săi sînt aşezaţi în galeria cu arcade de la catul al doilea. Acest bizar soi de primărie gotică se înalţă pe două niveluri de arcade în ogivă deschise, peste care se află un al treilea, remarcabil prin decoraţia sa rombică în plăci de marmură roz deschis. La stînga este vechea bibliotecă, de unde un numeros public priveşte la ceea ce se petrece în piaţă. Clădirea, cu acoperişul ei crenelat şi cu curioasele ei hornuri, datează tot din epoca medievală.

Mai remarcabilă decît arhitectura este totuşi biblioteca în sine. Lipsită de figuri literare marcante, Veneţia păstra cu grijă colecţiile de cărţi ce îi fuseseră lăsate de poetul Petrarca, de cărturarul grec Visarion şi de alţi donatori, căci în acest oraş al apei primejdia de foc era mai mică decît aiurea. Pe lîngă aceste colecţii, biblioteca adăpostea exemplare din toate cărţile produse de rafinatele tiparniţe şi legătorii veneţiene, printre ele aflîndu-se frumoasele şi, totodată, ieftinele ediţii din clasici publicate prima oară aici de către vestita tipografie a lui Aldus Manutius şi care au contribuit mult la răspîndirea culturii în întreaga lume civilizată. În veacul al XVI-lea aceste colec-

ţii au fost mutate în frumoasa clădire construită vizavi, după planurile lui Sansovino, şi menită tocmai adăpostirii lor (fig. 214).

În scena procesiunii se poate sesiza, atît la participanţi cît şi la spectatori, un sentiment de libertate a mişcării sociale şi de francheţe a vieţii publice. Independenţa Veneţiei şi prosperitatea cetăţenilor ei se datorau mai ales poziţiei neobişnuite a oraşului. Clădită pe un grup de insule într-o lagună a Mării Adriatice, Veneţia era cu adevărat ceea ce un poet florentin descria ca „un oraş în apă, fără ziduri". Apărată de atacuri pe uscat şi pe mare, ca urmare a faptului că avea cea mai puternică flotă existentă pe atunci, Veneţia întreţinea un comerţ activ între Est şi Vest, care permitea cetăţenilor ei să ducă o viaţă de lux şi confort fără pereche în acele vremuri. Ferită de vicisitudinile prin care au trecut alte oraşe în evul mediu şi în timpul Renaşterii — ca Pisa şi Siena, cu scurtele lor epoci de înflorire — Veneţia s-a dezvoltat lent dar continuu, din lucirea pală a zorilor ei bizantini, trecînd printr-o amiază renascentistă şi o scurtă erupţie de manierism, spre înfloritul ei apus baroc.

Aici n-a trăit nici un gigant literar de felul lui Dante, nici un magnific potentat cu capacitatea de viziune a lui Lorenzo, nici un filosof al istoriei de talia lui Machiavelli, nici un aprig reformator religios ca Savonarola. De fapt, fără mari oameni de litere, fără protectori marcanţi ai artei, fără lideri religioşi inspiraţi — pe scurt, fără acele culmi şi profunzimi de viaţă spirituală cunoscute Florenţei şi Romei — Veneţia şi-a construit în arhitectura, în pictura şi în muzica ei o cultură cu totul specifică.

Căderea Constantinopolului sub turci şi puterea crescîndă a Imperiului otoman însemnau concurenţă pentru imperiul comercial veneţian, iar ciocniri sporadice avuseseră deja loc. Dacă Veneţia dăduse naştere unui mare explorator, Marco Polo, călătoriile navigatorilor spanioli, portughezi, olandezi şi englezi din veacul al XVI-lea duseseră la îmbogăţirea unor ţări rivale, tulburînd astfel o

rînduială economică tradiţională prin care Veneţia înflorise. Italia va deveni curînd cîmpul de bătaie în lupta dusă pentru putere în Europa de către Sfîntul imperiu roman şi Franţa. Carol Quintul, marele protector al lui Tiţian, devine împărat în 1519; pe lîngă Spania, stăpînirea sa cuprindea Ţările de Jos, Germania şi Austria. Francisc I, regele Franţei, simţindu-şi ţara prinsă într-un cleşte gigantic, încearcă să-şi întărească poziţia prin invadarea Italiei. Dar pe rînd, regatele, principatele, ducatele şi republicile italiene cad sub stăpînirea lui Carol. În fine, prădînd Roma însăşi cu necruţătorii săi mercenari şi închizîndu-l pe papa Clement al VII-lea, Carol obţine supunerea papalităţii.

Criza religioasă născută din ciocnirea forţelor opuse ale Reformei şi Contrareformei contribuia, de asemenea, la slăbirea legăturilor comerciale şi culturale dintre Veneţia şi Europa nordică. Cu toate că Inchiziţia acţiona mai blînd aici decît în alte părţi, cenzura bisericii catolice asupra tipăriturilor şi afirmarea controlului clerical asupra artelor erau mai mult decît o simplă ameninţare la adresa industriei tipografice şi a libertăţii artistice a oraşului. Firește, veneţienii cunoşteau nesiguranţa, căci averi fabuloase se născuseră peste noapte, după întoarcerea corăbiilor, iar naufragiile, atacurile piraţilor şi scufundările de vase în bătălii navale duceau la ruină financiară şi la închisoare pentru neplata datoriilor.

Această cutie a Pandorei, plină de nenorociri, a generat o criză în sensul literal al unei rupturi între Est şi Vest, cu Imperiul otoman de o parte şi o coaliţie de state europene creştine de cealaltă; cu însăşi creştinătatea sfîşiată de Reformă şi Contrareformă; cu Italia asediată de capul Sfîntului imperiu roman şi de regele Franţei. O asemenea situaţie critică, cu inerentele ei tulburări lăuntrice şi contradicţii complexe, nu putea să nu-şi găsească reflectarea în artă.

O cale de ieşire din criză urma să ducă la înghe̦tarea convenţionalismului, logicii formale şi simetriei echilibrate ale Renaşterii într-un *manie-*

rism academic conservator — artă „în maniera" marilor maeştri din trecutul imediat, ca Michelangelo şi Rafael. Cealaltă cale va duce la căutarea unui stil nou, în cadrul unui manierism liber, cu abateri deliberate de la proporţiile Renaşterii, cu forme experimentale, capricii excentrice, tensiuni nerezolvate şi dezechilibre pline de nelinişti. O reconciliere a acestor contrarii se va obţine, pînă la urmă, în sinteza oferită de stilul baroc, dezvoltat în veacul al XVII-lea.

ARHITECTURA

Ca toate celelalte arte, arhitectura veneţiană tindea spre forme noi. Deşi construcţia începuse în 1536, încă în tradiţia renascentistă, Biblioteca San Marco, opera lui Jacopo Sansovino, conţinea destule idei noi care s-o califice drept un element de tranziţie spre stilul baroc (fig. 214). Faţada prezintă din belşug acele detalii decorative pe care veneţienii le îndrăgeau. În locul suprafeţei plate, masive a unei faţade renascentiste, cu parterul în piatră rustică (fig. 175), Sansovino a introdus o galerie cu arcade, avînd deasupra un şir de ferestre mult adîncite. Această proiecţie în adîncime creează un reuşit joc de lumini şi umbre — element asociat pînă atunci mai ales cu sculptura şi pictura decît cu arhitectura. Solemna galerie cu arcade de la parter slujeşte ca bază pentru ornamentaţia tot mai bogată a porţiunilor superioare. Ferestrele pronunţat arcuite de la etaj sînt unificate prin regularitatea coloanelor ionice, pe cînd nudurile sculptate din timpane creează variaţie. Deasupra se află o friză cu heruvimi în altorelief, ţinînd ghirlande ce alternează cu mici ferestre adîncite. Peste ele vedem o balustradă ce înconjură clădirea pe toate părţile, susţinînd un şir de statui care se proiectează pe fundalul cerului şi avînd la colţuri cîte un obelisc.

Planurile lui Sansovino l-au influenţat pe Andrea Palladio, marele arhitect al cărui nume se leagă de stilul veneţian. Ca autor al influentelor

9 *Patru cărţi de arhitectură*, scriere publicată la

Veneţia în 1570, Palladio ne-a lăsat o expunere amănunţită a gîndirii sale. În prefaţa lucrării el aduce un elocvent omagiu mentorului său latin Vitruviu, ale cărui opere au stimulat studiul clădirilor clasice din Roma. „Găsind că sînt demne de o mult mai atentă observaţie decît credeam la prima vedere", observă el, „am început să măsor fiecare parte, oricît de mică, cu cea mai mare precizie". Ideile lui Palladio se bazau, aşadar, pe o deplină cunoaştere a modului de proiectare tradiţional. El îl laudă şi pe precursorul său imediat, Sansovino, a cărui Bibliotecă o apreciază ca fiind „poate cel mai somptuos şi mai frumos edificiu ce s-a construit din vremea celor vechi încoace".

Arhitectura lui Palladio poate fi studiată cu mai mult folos în apropiere, la Vicenza, pe atunci în teritoriul ce aparţinea Veneţiei. Lîngă Vicenza se află Villa Rotonda (fig. 215), un conac impunător şi prototip al multor clădiri construite mai tîrziu. Vila este un fel de cub cu miez cilindric, avînd deasupra o cupolă în formă de farfurie răsturnată (fig. 216). Pe cele patru laturi scări monumentale duc spre porticuri ionice adînci de 4,27 m şi late de 12,2 m. Frontoanele sînt cele ale unui templu clasic, cu statui în părţi şi deasupra. Fiecare portic conduce spre impozanta sală de primire care a dat numele vilei: *rotonda*. Acest salon central este înalt cît întreaga clădire, culminînd în cupola de deasupra. Firidele lăsate între sala centrală rotundă şi laturile în pătrat ale clădirii oferă spaţiu pentru patru scări în spirală şi nu mai puţin de 32 camere, toate excelent luminate atît din afară, cît şi prin cele opt ferestre circulare de la baza cupolei. În colţurile catului principal se află patru saloane mari, de 6×9 m, şi patru încăperi mai mici — opt în total numai la acest cat. Demisolul cuprinde cămări, bucătării şi camere pentru servitori. Palladio a realizat aici o casă spaţioasă, cu o structură simplă.

Cînd vîrsta înaintată l-a obligat pe Sansovino să-şi reducă activitatea, Palladio a fost chemat la Veneţia pentru a construi cîteva clădiri, printre ele biserica Il Redentore (fig. 217). Palladio şi-a

pus problema îmbinării templului greco-roman cu forma oblongă tradiţională a bazilicii creştine. Cum templul clasic are o înălţime uniformă şi un acoperiş simplu în şed, iar bazilica are forma unei cruci latine, cu o navă centrală înălţîndu-se deasupra navelor laterale, soluţia lui este foarte ingenioasă. Porţiunea centrală a faţadei bisericii Il Redentore devine porticul unui templu clasic, cu coloane şi fronton, corespunzînd navei centrale la interior, iar unghiurile ascuţite ale unui al doilea fronton, fragmentat, corespund navelor laterale. Conceptul frontonului se repetă în micul triunghi de deasupra intrării şi în unghiurile laterale ale acoperişului, existînd deci două frontoane complete şi două incomplete. Motivul frontonului fragmentat va fi inclus mai tîrziu în vocabularul barocului. Pentru a crea impresia de adîncime în spaţiu, Palladio alternează pilaştrii pătraţi cu coloane rotunde adosate şi dispune frontoanele după un plan cu intersectări complexe. Interiorul este o mostră de claritate geometrică (fig. 219). Pentru a crea adîncime spaţială, Palladio a eliminat tradiţionala absidă închisă cu zid ce cuprinde de obicei spaţiul din jurul altarului, înlocuind-o cu o colonadă semicirculară deschisă, cu ferestre deschise în spate, care atrag privirea dincolo de altar, departe afară.

Ultimul edificiu proiectat de Palladio este Teatrul Olimpic din Vicenza (fig. 220). Construcţia a început în anul morţii arhitectului, fiind terminată, după planurile lui, de către Scamozzi. Un ingenios procedeu de a crea adîncime în spaţiu se observă prin arcada centrală, pe unde intră actorii: o rampă ascendentă, flancată cu faţade de clădiri, lungă doar de circa 5 m, dar dînd iluzia unui bulevard ce duce, în depărtare, spre o piaţă deschisă. Inspirat, evident, de vechile amfiteatre romane, Teatrul Olimpic a servit el însuşi ca model pentru multe teatre de mai tîrziu, printre care una dintre cele mai mari săli de spectacole din Londra, Palladium.

Scamozzi, colaboratorul mai tînăr al lui Sansovino şi al lui Palladio, a fost angajat în 1584

să adauge o aripă Bibliotecii lui Sansovino, pe tura dinspre piaţa San Marco (fig. 221); a urma să fie adăpostite noile instituţii ale oraşul Procuratie Nuove. Proiectul elaborat de el p zintă obişnuita angularitate palladiană, dar S mozzi se inspiră şi din Michelangelo în privi alternanţei de cornişe semicirculare şi angul deasupra ferestrelor. O notă de capriciu manier apare în nudurile amplasate precar pe cornişe ferestrelor catului al treilea.

Procedee manieriste „de şoc" asemănătoare văd la Palazzo del Tè, „Palatul Ceaiului" (fi 222), construit de Giulio Romano pentru famil domnitoare din ducatul vecin Mantova. Împr jurul micii grădini a acestui palat el a clădit u zid masiv în rustică, mult prea greoi pentru fun ţia lui, cu coloane dorice prea mari pentru rol lor de susţinere a frizei. Această flagrantă exag rare păleşte însă în comparaţie cu efectul sinco pat, oarecum ameninţător al frizei însăşi, cu fi care al treilea triglif plasat sub nivelul celorlalţ

Rămînea ca Longhena, în primii ani ai veacu lui următor, să renunţe la stilul rectiliniu rugos a lui Palladio şi Scamozzi şi, cu biserica sa Sant Maria della Salute (fig. 223), să ducă arhitectur veneţiană spre exuberantul spirit al barocului Pornind de la o bază octogonală, ale cărei latur sînt tratate, fiecare din ele, ca un arc de triumf roman, cu cîte un fronton triunghiular străpuns de un fel de „hublou" palladian, edificiul culmi nează în cupola principală, înaltă, şi în cupola mai mică, amplasată ca un fel de ecou în spatele celei dintîi. Cupola cea mare este susţinută de cî teva frapante spirale decorative, care asigură con comitent racordarea la masa octogonală de sub ea. Unitatea exteriorului complex ornamentat se da toreşte compoziţiei reuşite a ansamblului. Această clădire era mai pe gustul veneţienilor decît cele construite în stilul reţinut, academic al lui Palla dio şi constituie unul din cele mai reuşite exem ple de baroc timpuriu.

Palladio ne apare totuşi ca arhitectul cel mai influent din întreaga epocă. Gîndirea lui, aşa cum rezultă din *Patru cărţi de arhitectură* — cu schiţele şi desenele incluse — a avut o influenţă chiar mai mare în Franţa, Anglia, Irlanda şi America decît înseşi clădirile ridicate de el. Traducerea engleză, publicată cu note de discipolul său Inigo Jones, a contribuit mult la formarea tradiţiei georgiene atît în Anglia (fig. 291), cît şi în America, unde a fost preluată de Thomas Jefferson. Palladianismul ferm al acestuia se vede în planurile elaborate de el pentru propria-i reşedinţă de la Monticello şi pentru rotonda Universităţii din Virginia (fig. 323), ambele clădiri fiind adaptări ale Villei Rotonda (fig. 215). Jefferson voia să construiască în mod similar şi Casa Albă din Washington, dar propunerea lui, făcută anonim, nu a fost cea aleasă. Totuşi, chiar în forma ei actuală, Casa Albă are, în stil palladian, două aripi pe laturile unui portic de templu clasic.

PICTURA

În secolul al XVI-lea pictura veneţiană prezintă o varietate de stiluri, de la opera renascentistă a lui Giorgione, cu emanciparea ei parţială de subiecte şi scene tradiţionale, pînă la cea manieristă şi protobarocă a lui Tintoretto şi Veronese, plină de iluzionism şi imaginaţie avîntată. Sub raport tehnic, arta picturală veneţiană se caracterizează prin rafinament şi iscusinţă în folosirea uleiului pe pînză, căci pictura *al fresco* şi în tempera pe panouri de lemn nu se potrivea climatului umed al Veneţiei. Pictorii veneţieni au o amplă paletă coloristică şi recurg la lumini foarte intense, subliniind frapant figurile principale şi lăsîndu-le pe cele secundare în diferite gradaţii de umbră.

Concert cîmpenesc, un tablou de Giorgione, ne impresionează prin spaţiozitate şi prin repartizarea punctelor de interes dinspre prim plan spre fundal. Ochiul se opreşte mai întîi asupra celor patru figuri din planul pictural, avansînd apoi, pe îndelete, către planul intermediar, unde păstorul îşi păzeşte turma, pentru ca apoi

să se odihnească pe luciul apei dinspre îndepărtatul orizont. Idila pastorală e înviorată prin contrastele dintre bărbaţii îmbrăcaţi şi nudurile feminine; dintre elegantul curtean şi mîndra doamnă din stînga, şi perechea de păstori rustici din dreapta; dintre atitudinile celor două femei — una îndreptîndu-şi atenţia spre iubitul său, cealaltă întoarsă cu spatele; dintre laută, simbolizînd poezia cultă, şi fluier — poezia pastorală.

Aşa-numita *Furtună* a lui Giorgione (fig. 224) este chiar şi mai puţin legată de naraţiune — accentul căzînd pe tehnica picturală — decît *Concertul cîmpenesc*. Partea din faţă, însorită, şi personajele definesc planul pictural, ochiul fiind apoi condus, prin planuri tot mai retrase, spre profunzimea spaţiului şi spre cerul ameninţător din depărtare. Stabilitatea este menţinută printr-un echilibru judicios între liniile verticale (figura în picioare, coloanele frînte, arborii, clădirile) şi cele orizontale (parapetul neterminat, podul). Atît în *Concert cîmpenesc*, cît şi în *Furtuna*, Giorgione redă o atmosferă, nu o naraţiune, creează o imagine, nu un sens concret. Neînţeles de contemporanii săi, obişnuiţi cu subiecte iconografice, Giorgione este apreciat de privitorul modern, care ştie să separe subiectul de forma picturală şi să vadă într-un tablou o compoziţie închegată, nu ilustrarea unei teme religioase ori literare.

Dinamica verticală a imaginii din *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria* marchează o abatere netă de la calmul şi monumentalitatea statică a Renaşterii (fig. 225). În această compoziţie plină de mişcare, sfera cerească şi cea pămîntească converg pentru o clipă. Jos, în umbră intensă, sînt grupaţi apostolii, cu braţele spre registrul intermediar şi spre Fecioara ce urcă în cer, al cărei gest îndreaptă, la rîndul lui, ochiul către lumina orbitoare de deasupra. Mişcarea ascendentă este oprită de figura coborîtoare a lui Dumnezeu-Tatăl înconjurată de serafimi. Mişcarea liniară şi gradaţia luminii, ca şi tranziţiile de la tonuri sumbre la culori pastelate deschise sînt ingenios folosite de Tiţian în ilustrarea temei sale: spiritul uman scă-

pînd triumfător din strînsoarea gravitaţională a elementelor materiale. Artistul creează astfel un nou tip pictural, cu influenţe profunde asupra manieristului El Greco (fig. 256), sculptorului baroc Bernini (fig. 250) şi unui şir de pictori din veacul al XVII-lea.

Coloritul somptuos al lui Tiţian a furnizat modele pentru artişti veneţieni de mult mai tîrziu, ca Tintoretto, ca şi pentru maeştri ai barocului ca Rubens şi Velázquez. Extraordinara strălurire şi tonalitatea luminoasă a paletei maestrului ne-au fost în mod surprinzător revelate prin recenta curăţire şi restaurare a tabloului *Bachus şi Ariadna*, aflat la National Gallery, din Londra. Tiţian descrie scena mitologică a revenirii zeului Bachus din India, însoţit de o ceată pestriţă de cheflii. Văzînd-o pe Ariadna, părăsită de Teseu şi tristă, el sare din carul său tras de leoparzi, cu veşmîntu-i roz fluturînd, ca s-o ia în căsătorie. Tiţian redă saltul impetuos al zeului pe o diagonală foarte marcată — procedeu ce va fi deseori imitat în perioada barocului. O subtilă notă de contrapunct vizual se observă pe cer, unde scena este repetată la nivelul norilor, ale căror forme constituie un ecou la draperia şi gesturile personajelor principale, şi unde pe Ariadna o aşteaptă cununa de stele a imortalităţii. În pofida inovaţiilor compoziţionale ale lui Tiţian şi a marii lor influenţe în epocile ulterioare, arta lui, ca întreg, rămîne între fruntariile Renaşterii. Pictura colegului său mai tînăr, Tintoretto, va depăşi însă bariera stilistică, pătrunzînd adînc în domeniul posibilităţilor expresive ale manierismului liber veneţian.

Desenul lui Michelangelo şi culoarea lui Tiţian au constituit cele două idealuri ale lui Tintoretto. Violentele lui contraste de lumină şi întunecime; diagonalele lui deviante; interacţiunea naturalului cu supranaturalul, a luminii pămînteşti cu cea nepămîntească, a figurilor umane cu cele divine; amplasarea figurilor principale la pe-

 riferia acţiunii, creînd linii ce conduc ochiul în

mai multe sensuri diferite — toate acestea se încheagă într-o artă dinamică, plină de tensiune.

În *Cina cea de taină* (fig. 226), Tintoretto reprezintă scena în care Iisus oferă pîinea și vinul ca jertfă de trup și sînge spre mîntuirea omului. Pentru a ilumina această impenetrabilă taină a credinței, Tintoretto își scaldă pînza într-o lumină supranaturală emanînd în parte din figura Mîntuitorului și în parte din pîlpîirea lămpii cu ulei, al cărei fum se transformă într-un cor îngeresc ce zboară, alcătuind un nimb în jurul capului lui Iisus. Diagonalele puternic marcate ale pardoselii sînt paralele cu masa, dar în loc să conducă ochiul spre capul lui Hristos, ele se îndreaptă spre un punct nedefinit din dreapta sus și spre spațiul din afara picturii.

Dintre toate subiectele, cele mai potrivite artei lui Veronese s-au dovedit a fi sărbătoririle. Pictate cu scopul primordial de a bucura ochiul, pînzele lui reușesc totuși să prindă un aspect însemnat al vieții venețiene: veselia marilor reuniuni sociale și înclinația spre ambiante luxoase, împodobite cu fructe, flori, animale, mobile, draperii și bufoni în costume ciudate. Se pare că Veronese nu a refuzat niciodată să picteze o petrecere, iar o notă de pe spatele unuia din desenele sale, scrisă probabil de el însuși, confirmă aceasta. „Dacă voi avea vreodată timp", scria el, „vreau să înfățișez un banchet somptuos într-o sală minunată, la care să ia parte Fecioara Maria, Mîntuitorul și Sfîntul Iosif. Ei vor fi serviți de cea mai strălucitoare suită îngerească pe care și-o poate închipui cineva, cu hărnicie oferindu-le cele mai gustoase bucate și belșug de fructe alese, în vase de argint și de aur. Alți îngeri le vor întinde vinuri scumpe în pahare transparente de cristal și în pocale aurite, pentru a arăta rîvna cu care spiritele preafericite îl slujesc pe Domnul".

Nunta din Cana este neîndoios un tablou complet, în sensul că Veronese redă un subiect istoric-religios, include portrete, adaugă scene de gen, gustă detaliile de natură statică și pune totul într-un decor urban în loc de a recurge la un peisaj. Mai mult, mesajul picturii se poate citi la numeroase niveluri diferite, de la suprafață pînă la o profundă interpretare alegorică. Veronese obține un maximum de autorealizare atunci cînd înfățișează, cu desăvîrșită măiestrie, lumea aspectelor exterioare; în această privință artistul, de origine veroneză, reușește să fie mai venețian decît venețienii. Exceptînd figurile centrale ale lui Iisus și Fecioarei Maria, scena este cea a unei fastuoase nunți din Veneția, redată cu ajutorul observației și al imaginației.

Convivii alcătuiesc o galerie de portrete ale marilor personaje din veacul al XVI-lea. Mirele, cu barbă neagră, îmbrăcat în aur și purpură, șezînd în extrema stîngă, este Alfonso d'Avalos, grande de Spania din acea vreme. Lîngă el șade mireasa, Eleonora de Austria, sora lui Carol Quintul și, în viața reală, a doua soție a lui Francisc I, regele Franței. Alte portrete regale sînt cele ale lui Francisc I, Carol Quintul, Soliman I — sultanul Turciei — și al reginei Mary a Angliei. Călugări, cardinali și prieteni personali ai artistului sînt de asemenea incluși. Punctul de interes portretistic major îl constituie orchestra, în centrul prim-planului, formată din principalii pictori venețieni ai epocii. La dreapta, în acest tablou de mari dimensiuni, personajul cu cupa în mînă este fratele artistului, Benedetto Cagliari, care a colaborat cu el prin adăugarea fundalului arhitectonic al picturii (ca, dealtfel, și în cazul altor tablouri mari ale lui Veronese). Personaje mai puțin importante se văd pretutindeni. Deasupra capului lui Iisus un măcelar taie carnea cu satîrul, pe cînd slugi aferate pregătesc mîncăruri sau umblă încoace și încolo, servindu-le pe tăvi fumegînde din aur și argint.

Pentru obținerea unității compoziției Veronese folosește mai ales configurații de linii verticale și orizontale, începînd cu masa, trecînd prin balustradă și prin bogatele coloane corintice de pe laturi, spre arhitectura sansovinian-palladiană ce se profilează pe cerul luminos. Rigiditatea unei astfel de scheme compoziționale se atenuează prin-

75108

tr-o serie de curbe complexe care poartă ochiul către capul lui Iisus. Artistul obţine un echilibru subtil între scena aglomerată de sub decorul arhitectonic senin şi vastitatea cerului de deasupra.

Dincolo de suprafaţa fastuoasă, în *Nunta din Cana* Veronese caută sensul mai adînc, filosofic al miracolului. Clepsidra şi notele muzicale de pe masă sînt elemente deseori folosite în arta Renaşterii ca simbolizînd scurgerea timpului.

Mai mult, pictorii-cîntăreţi trebuie interpretaţi ca redînd cele trei vîrste ale omului — o temă umanistă tradiţională. Într-o vreme cînd marii artişti se bucurau de favoarea principilor — Tiţian, bunăoară, era înnobilat de Carol Quintul şi primea mari onoruri de la fiul acestuia, Filip al II-lea — pictori cu faimă n-ar fi fost niciciînd reprezentaţi ca simpli muzicanţi. Tiţian, cu barbă, ne este înfăţişat ca patriarhul artiştilor veneţieni, purtînd o mantie de damasc roşu şi cîntînd la viola da gamba; Veronese însuşi şade în faţa lui, cu o pelerină de un galben strălucitor, iar Tintoretto îi spune ceva la ureche. Amîndoi sînt de vîrstă mijlocie şi cîntă la viola da braccio. Tînărul flautist din spate e considerat a fi Jacopo Bassano, plasat printre ceilalţi muzicanţi, căci pe suflători Platon şi Aristotel îi socotiseră de rang secundar.

În învăţătura creştină Nunta din Cana Galileii, prima minune a lui Iisus, prin care apa a fost schimbată în vin, este privită ca prefigurînd Cina cea de taină, cînd pîinea şi vinul s-au transformat în trupul şi sîngele lui Hristos, pentru izbăvirea păcatelor omeneşti. Pasajul din Scriptură ce descrie ospăţul de nuntă îl prezintă pe Iisus ca eziţînd să dea curs cererii Mariei şi zicînd: „Încă n-a sosit ceasul meu". La acest nivel pictura devine o alegorie a timpului, descris de Platon, atît de grăitor, ca imaginea în mişcare a veşniciei.

Un alt tablou enorm de Veronese este *Ospăţ în casa lui Levi*, pictat ca o Cină de taină pentru una din mănăstirile Veneţiei (fig. 227). S-au ridicat însă, curînd, îndoieli despre exactitatea scenei. Prin tradiţie, *Cina cea de taină* îl cuprinde doar

pe Iisus cu cei doisprezece apostoli, dar Veronese a inclus aici vreo cincizeci de figuri, iar această abatere de la dogmă l-a dus în faţa Inchiziţiei.

Unul dintre cele mai remarcabile documente din istoria picturii — o sinteză a declaraţiilor artistului — spune mult despre acest tablou în special şi despre concepţia artistică a lui Veronese în general. Inchizitorii erau nemulţumiţi nu numai din cauza numărului mare de figuri, dar şi pentru că în tablou apăreau un cîine şi o pisică, pictaţi de Veronese în prim-plan. Şi mai ciudată era prezenţa unor oşteni germani, pe scări, în chiar momentul cînd biserica romano-catolică se afla în confruntare teologică cu Reforma luterană din Germania.

Întrebare: Ţi-a spus cineva să pictezi nemţi, bufoni şi altele asemănătoare în acest tablou?

Răspuns: Nu, domniile voastre, dar am primit sarcina să-l pictez cum voi crede mai bine. Este mare şi, aşa mi s-a părut, putea cuprinde multe figuri.

Întrebare: Nu trebuie ca ornamentele pe care voi, pictorii, obişnuiţi a le adăuga picturilor să fie potrivite cu subiectul şi cu figurile principale, sau sînt ele doar pentru plăcerea ochiului — doar ce vă trece prin minte, fără nici o judecată, nici un discernămînt?

Răspuns: Pictez tablouri aşa cum mi se pare potrivit şi aşa cum îmi dă voie talentul.

Întrebare: Şi pare potrivit ca la Cina cea de taină a Domnului să pictezi bufoni, beţivi, nemţi, pitici şi alte fleacuri vulgare de acest fel?

Răspuns: Nu, domniile voastre.

Întrebare: Nu ai cunoştinţă că în Germania şi în alte locuri molipsite de erezie se obişnuieşte a batjocori şi jigni, cu felurite picturi pline de nerusinare şi alte asemenea născociri, ceea ce ţine de Sfînta biserică catolică, spre a da învăţături rele unor oameni proşti şi neştiutori?

Răspuns: Da, aceasta e o greşală; dar mă întorc la cele spuse de mine, că trebuie să urmez ca-

 lea celor mai buni decît mine.

Întrebare: Care e calea celor mai buni decît tine? Au făcut poate şi ei lucruri asemănătoare?

Răspuns: Michelangelo la Roma, în capela pontificală, l-a zugrăvit pe Domnul nostru Iisus Hristos, pe Maica Domnului, pe Sfîntul Ioan, pe Sfîntul Petru şi oştile cereşti. Ei sînt toţi înfăţişaţi goi — chiar şi Fecioara Maria — şi în chipuri nu tocmai evlavioase*.

Personajele aşezate cu Hristos la masa aşternută cu damasc ar trebui să fie cei doisprezece apostoli, dar numai doi au putut fi identificaţi de artist: Petru, în dreapta lui Iisus, îmbrăcat în gri şi roz şi care potrivit pictorului, „taie din miel pentru a-l trece apoi spre celălalt capăt al mesei", şi Ioan, în stînga lui Iisus. Întrebat despre celelalte figuri, Veronese a răspuns evaziv, zicînd că nu le poate recunoaşte, căci „pictase tabloul cu cîteva luni în urmă". Cum trecuseră de fapt doar zece luni, lipsa de memorie era un mijloc convenabil de a evita şi explica portretele lui Tiţian şi Michelangelo, aşezaţi la masă sub arcada stîngă şi, respectiv, sub cea dreaptă.

Inchizitorii au hotărît ca Veronese să facă unele modificări picturii. Ca să nu se supună, el a preferat s-o intituleze *Ospăţ în casa lui Levi*, scoţînd-o astfel în afara tradiţiei iconografice. Conflictul lui Veronese cu Inchiziţia rămîne un punct de hotar în istoria artei. Apărîndu-şi opera, artistul a ridicat valorile estetice şi formale — spaţiul, culoarea, forma, compoziţia — deasupra celor legate de temă.

MUZICA

Apogeul evoluţiei muzicale în perioada Renaşterii îl constituie stilul polifonic al compozitorilor din Ţările de Jos. Admiraţia generală pentru această artă la începutul veacului al XVI-lea este rezu-

* *Literary Sources of Art History: An Anthology of Texts from Theophilus to Goethe*, sub. red. Elizabeth G. Holt, Princeton University Press.

mată de ambasadorul veneţian la curtea burgundă, care spune că trei lucruri erau de cea mai aleasă calitate: întîi, fina, excelenta pînză de in din Olanda; apoi, tapiseriile de Brabant, cu desene minunate; în al treilea rînd, muzica, despre care se poate spune cu siguranţă că este perfectă. Acestea fiind părerile exprimate în cercurile suspuse, nu e de mirare să găsim un flamand, Adrian Willaert, numit în 1527 în cea mai înaltă funcţie muzicală din Veneţia: dirijorul corului de la San Marco.

Adoptarea idealului muzical nordic este încă un exemplu de cosmopolitism veneţian. Sub influenţa exercitată de Willaert, reprezentant de frunte al polifoniei, şi de succesorii lui, Veneţia devine un centru de progres muzical, pe cînd Roma rămîne bastionul tradiţiei. Gradul sporit de libertate religioasă făcea şi el ca Veneţia să fie mai receptivă la noutăţi, rodul fiind un număr de forme muzicale noi sau modificări ale unora vechi. În muzica vocală aceasta a însemnat dezvoltarea madrigalului, modificarea motetului religios şi apariţia stilului policoral, cu folosirea simultană a două, trei şi, uneori, patru coruri. Muzica instrumentală a găsit un limbaj nou în *intonazione*, *ricercar* şi *toccata* pentru solo de orgă şi în *sinfonia* şi primele forme de *concertato* şi *concerto* pentru orchestră. Aici şcoala veneţiană se exprimă cu un glas nou şi în tonuri specifice. Spre sfîrşitul veacului al XVI-lea, pe măsură ce îşi pierdea, treptat, popularitatea, vechea *ars perfecta* a devenit *stile antico*, în contrast cu aşa-numitul *stile moderno*, legat de numele lui Giovanni Gabrieli din Veneţia, cu muzica sa pentru orgă, de primele compoziţii orchestrale şi de dezvoltarea stilului policoral; de numele lui Vincenzo Galilei, Peri şi Caccini din Florenţa, cu cîntecele lor pentru execuţie solo şi primele experimente de operă; de numele lui Frescobaldi din Roma, cu lucrările sale de virtuozitate pentru orgă; şi de numele lui Claudio Monteverdi, la Mantova şi Veneţia, cu madrigalele şi operele sale ce

 au constituit piatra de temelie a muzicii baroce.

Apogeul mișcării inițiate de Willaert a fost atins în opera lui Giovanni Gabrieli, prim organist la San Marco din 1585 pînă la moartea sa. Principalele lui compoziții au fost publicate sub titlul *Symphoniae sacrae* în 1597 și 1615. Planul în cruce greacă, cu cupolă, al bazilicii San Marco, cu balcoanele corului amplasate în brațele transeptului, pare să fi sugerat compozitorilor unele posibilități acustice neobișnuite. Dacă corul se concentrează într-un spațiu mai compact, la capătul unei nave lungi, ca în biserica tradițională cu plan în cruce latină, efectul este mai unitar. Dacă e împărțit în două sau mai multe grupuri, la distanțe mari, ca la San Marco, interferența sunetelor ducea la experimente ce au avut ca rod așa-numitul „stil policoral". În fond, s-a renunțat la corurile unitare de tip neerlandez, inițiindu-se o evoluție nouă în arta corală. Aceste *cori spezzati* — literal, „coruri despărțite" — aduc în muzica venețiană un element de contrast spațial, creînd totodată efecte noi de culoare. Printre aceste efecte găsim nuanța de ecou, atît de importantă în întreaga tradiție a barocului; alternanța a cîte două elemente sonore contrastante: cor contra cor, linie corală separată opusă corului întreg, solo vocal contra cor întreg, instrumente opuse vocilor, contraste între instrumente; alternanță de voci înalte și joase; alternanță de niveluri dinamice slabe și tari; alternanță de elemente continue și fragmentare; acorduri compacte, pe de o parte, cu întreteserea contrapunctică a numeroase linii melodice pe de alta; acorduri sacadate în contrast cu fluența contrapunctică. Principiul de dualitate rezultant constituie baza stilului *concertato* sau de concert, ambele cuvinte derivînd din *concertare* „a rivaliza", „a-și disputa ceva". Termenul apare în titlul unor lucrări publicate de Giovanni Gabrieli, împreună cu unchiul său Andrea, în 1587: *Concerti... per voci et stromenti* („Concerte... pentru voci și instrumente"). Mai tîrzu el va fi larg folosit, titluri ca *Concerti ecclesiastici* apărînd frecvent.

Motetul *In ecclesiis*, scris ca parte secundă din *Symphoniae sacrae*, ilustrează stilul de maturitate

al lui Gabrieli. Deși nu cunoaștem prilejul cu care a fost scris, motetul lui Gabrieli este de tip procesional, fiind așadar muzica potrivită ceremoniilor de felul celei reprezentate în tabloul lui Bellini (fig. 212). Corurile, desfășurate în grupuri, ca și grupul alămurilor, seamănă cu detaliile din tablou (fig. 228, 229). Cum decorul folosit de pictor este piața San Marco, se vede bine toată dragostea de pompă și strălucire civică a venețienilor, iar muzica lui Gabrieli era sub toate aspectele deplin adecvată cerințelor unei asemenea ceremonii în aer liber. Arta muzicianului era la fel de caracteristică epocii și locului ca și cele practicate de contemporanii săi Tițian, Veronese, Sansovino și Palladio.

Textul latinesc al motetului seamănă cu psalmii lui David. Iată o parte din el, în traducere:

In ecclesiis Benedicite Domino
(Slăviți-l pe Domnul în adunarea obștească)
Alleluia, alleluia, alleluia.
In omni loco dominationis benedic, anima mea, Dominum
(În tot locul de rugăciune slăvește-l pe Domnul, o sufletul meu)
Alleluia, alleluia, alleluia.
In Deo, salutari mea et gloria mea.
Deus auxilium meum et spes mea in Deo est.
(În Domnul stau mîntuirea și cinstea mea.
Domnul mi-e ajutor și nădejdea mea e în Domnul.)
Alleluia, alleluia, alleluia.

.....

Deus, Deus, adjutor noster aeternam
(Doamne, Doamne, judecătorul nostru cel veșnic.)
Alleluia, alleluia, alleluia.

Structura motetului se bazează pe repetarea cuvîntului *alleluia*, care joacă rol de refren și separă între ele versurile. Aceste *alleluia* sînt transpuse într-o măsură ternară statică, sugerînd pauze în procesiune, pe cînd versurile au un ritm mai activ, de marș. Lucrarea o deschid sopranii primului cor, care cîntă cel dintîi vers cu acompaniament la orgă. Primul refren *Alleluia* (măsurile 6—12) este preluat de sopranii primului cor, de al doilea cor în ansamblu și de orgă (numerotarea

 măsurilor se face după ediția publicată de

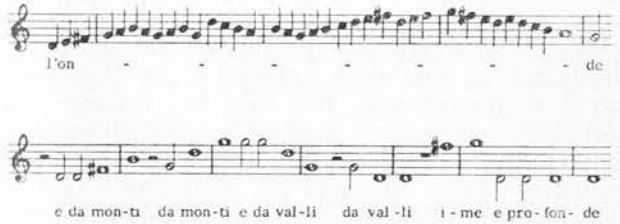
firma G. Schirmer din New York). Tenorii primului cor cîntă apoi versul secund, cu acompaniament la orgă (măsurile 13—31), iar după acest vers *Alleluia* este la fel ca după primul. Vin acum penetrantele acorduri ale *sinfoniei* instrumentale (32—43), cu disonanţele lor ciudate, aproape barbare. Al treilea vers este cîntat în contrapunct, pe două voci, de vocile de tenor şi contralto ale primului cor, susţinute acum de grupul instrumental (şase partide, fără orgă). *Alleluia* de după acest vers (93—99) este cîntată de aceleaşi două voci din primul cor, cu întregul cor secund şi cu orgă, dar fără alămuri. Versul al cincilea este destinat ambelor coruri, instrumentelor şi orgii, cu un total de 14 partide independente. Creşterea treptată a volumului sonor poate fi sesizată în succesiunea soprani-ansamblu coral; tenori-ansamblu coral; *simfonia* instrumentală, mai întîi singură, apoi combinată cu tenori şi alto; execuţia instrumentală în opoziţie cu corul şi acompaniamentul de orgă. Culminaţia se naşte apoi din reunirea grandioasă, în final, a tuturor forţelor vocale şi instrumentale, încheindu-se cu o masivă cadenţă ce iradiază culoare şi produce puternica sonoritate necesară pentru a duce această vastă compoziţie la un bun sfîrşit. Măreţia impunătoare a sunetelor pare să umple exteriorul, tot aşa cum umpluse vastul interior de la San Marco.

Muzica lui Giovanni Gabrieli prefigurează barocul prin aceea că instituie opoziţii de felul cor-cor, solist-cor, voci-instrumente, coarde în alternanţă cu suflători; interacţiunea texturilor armonice şi contrapunctice; armonie diatonică şi cromatică; polarităţile sopran-bas, dinamică tare — dinamică slabă; în sfîrşit, distincţia dintre stilul sacru şi cel laic.

Dacă amplele fresce sonore ale lui Gabrieli au oferit precedentul pentru „barocul colosal" de mai tîrziu, marelui său urmaş, Claudio Monteverdi, i-a rămas sarcina de a sesiza spiritul lăuntric al noului stil. Cu Monteverdi în muzică şi cu Longhena în arhitectură, tranziţia spre baroc se încheie. Numit în 1613 muzician-şef al Serenissimei Republici, după ce fusese compozitor al curţii din Mantova

timp de 23 de ani, Monteverdi realizează o sinteză viabilă între contrapunctul renascentist şi toate tehnicile experimentale din vremea sa. Noua orientare emoţională este subliniată în prefaţa lucrării sale *A opta carte de madrigale* (1638): „Am cugetat că cele mai de seamă pasiuni sau emoţii ale minţii noastre sînt trei, şi anume: mînia, cumpătul şi umilinţa ori rugămintea; aşa spun cei mai buni filosofi, şi însăşi natura glasului nostru o arată, prin aceea că avem trei registre, acut, grav şi mediu. Arta muzicii se referă şi ea limpede la acestea trei prin termenii «agitat», «domol» şi »moderat« *[concitato, molle, temperato]*. Culegerea are un subtitlu semnificativ: „Madrigale de război şi iubire", iar Monteverdi afirmă că vrea să înfăţişeze mînia, lupta, rugămintea şi moartea, ca şi cuvintele vitejilor încleştaţi în bătălie. După spusele lui, muzica vocală de acest fel trebuie să fie „o imitare a pasiunilor exprimate prin cuvinte". Melodiile descriptive ale acestui stil *reprezentativ* oglindesc imagistica textului poetic. În madrigalul *Zefir torna* („Zefir, revino"), cuvîntul *l'onde* („undele", „valurile") e însoţit de o melodie susurată, pe cînd *da monti e da valli ime e profonde* („de pe munţi înalţi şi din văi adînci") se suprapun unei linii melodice cu suişuri şi coborîşuri abrupte.

Zefiro torna („Zefir, revino") MONTEVERDI



Un exemplu frapant de stil „agitat" la Monteverdi apare în pieseta *Lupta lui Tancred cu Clorinda*, al cărei text provine din cîntul XII al poemului *Ierusalimul eliberat* de poetul baroc italian Torquato Tasso. În prefaţă, Monteverdi cere cîn-

tăreţilor şi instrumentiştilor să realizeze o „imitare a pasiunilor exprimate prin cuvinte". Partitura cuprinde o mişcare ritmică reprezentînd galopul cailor şi un tremolo de coarde ce redă tremurarea, înfiorarea. La Mantova Monteverdi scrisese deja *Orfeu* (1607), prima operă completă din istoria muzicii. La Veneţia, unde în 1637 se inaugurează primul local public de operă, el compune mai multe drame lirice, din care numai ultimele două au supravieţuit: *Întoarcerea lui Ulise* (1641) şi *Încoronarea Popeei* (1642), ambele reprezentate tot mai frecvent astăzi în sălile de concert şi pe scenă.

IDEILE: MANIERISMUL

Arhitectura, pictura şi muzica Veneţiei — cu temele, atitudinile, calităţile, formele şi ideile lor — depăşesc graniţele unui stil local. Toate trei sînt destul de ilustrative nu numai pentru a reda o fază semnificativă a manierismului, ci şi pentru a marca începutul artei baroce.

Spaţiul veneţian nu se află niciodată în repaus, ci e neliniştit, frămîntat de acţiune. Clădirile lui Sansovino ori Palladio, cu loggiile lor deschise, portalurile şi ferestrele adîncite şi zidăria cu intrînduri marcate, par să te cheme înăuntru, unde amplele interioare îţi oferă libertate de mişcare. Acţiunea se simte şi în contrastele vioaie de elemente structurale şi detalii decorative, angularitate lîngă rotunjime, îmbinări de frontoane întregi şi fragmentate. Bisericile lui Palladio, cu colonade semicirculare deschise în jurul altarului şi cu ferestre în absidă, permit ochiului să pătrundă adînc în spaţiul dinapoia lor. Reflectarea faţadelor în apele unduite din canale şi folosirea unor pereţi interiori cu oglinzi servesc la activizarea maselor statice de zidărie şi intensifică percepţia luminii şi spaţiului.

Descentralizarea compoziţională a picturii veneţiene este o manifestare similară în două dimensiuni. Spaţiul dinamic se simte în echilibrul avîn-

tat al contrariilor din planul pictural; în planurile tot mai retrase ale unei compoziţii în adîncime, care invită ochiul să treacă din faţă spre mijloc şi apoi spre fundal, cu centre de interes în fiecare dintre acestea, ca în *Concertul cîmpenesc* şi *Furtuna* (fig. 224) lui Giorgione; în registrele ascendente ale unei structurări verticale, ca în *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria* (fig. 225); în ameţitoarele înălţimi atinse de Veronese în *Triumful Veneţiei;* în mişcarea rotitoare creată de Tintoretto în *Bachus şi Ariadna* (fig. 230). Accentul diagonal se poate sesiza în mişcarea avîntată din dreapta sus spre stînga jos în *Bachus şi Ariadna* de Tiţian. Ruperea unităţii perspectivei centrale în picturile lui Tintoretto şi Veronese duce la o fragmentare ce îndreaptă ochiul simultan în mai multe direcţii.

Un lucru similar se petrece în muzică. În „corurile despărţite" ale lui Gabrieli, partide dintr-un grup sînt opuse altui cor în ansamblu, iar succesiunea de sonorităţi contrastante creează volume tot mai ample, pînă la culminaţia reunirii tuturor forţelor. Manevrarea unor mase sonore contrastante şi inegale în stilul de concert, alternanţa nivelurilor dinamice ale grupurilor opuse, nuanţa de ecou veneţiană, polarizarea partidelor acute şi grave — toate sînt procedee de intensificare a efectului activ şi emotiv al muzicii.

Deşi manierismul îşi are începuturile la Florenţa în primii ani ai veacului al XVI-lea, înflorind apoi în alte părţi, adaptarea veneţiană a stilului a fost cel mai prompt asimilată de baroc.

Faptul că trăiau în umbra unor mari artişti multilaterali din trecutul imediat, ca Leonardo da Vinci, Michelangelo şi Rafael, crea o anumită dilemă generaţiilor mai tinere de pictori. Realizînd că fuseseră precedaţi în timp de o „vîrstă de aur" şi că nu pot întrece iscusinţa celebrilor lor înaintaşi, aceşti artişti tineri se găseau la o răscruce. A urma vechea cale implica alegerea anumitor idei şi tehnici de la predecesori şi prefacerea lor în formule de lucru. A căuta căi noi implica acceptarea unor perfecţionări tehnice ca perspectiva li-

niară şi aeriană, principiile matematice ale racursiului şi redarea anatomică corectă, urmată de încălcarea deliberată a regulilor, cu efecte frapante.

Prima soluţie însemna a lucra „în maniera" giganţilor din trecut, şi au răsărit academii care să transmită tinerilor artişti procedeele tradiţionale. A doua ducea spre abateri îndrăzneţe, frapante, de la precedent. Tocmai în acest aspect revoluţionar au văzut adepţii Renaşterii destrămarea unei ordini ideale şi adoptarea unei „maniere afectate" de către artişti cu personalităţi foarte distincte. Fiecare din cele două căi a dus pînă la urmă într-o direcţie nouă, iar unii istorici actuali despart perioada 1520—1600 atît de Renaşterea muribundă, cît şi de barocul ce se năştea. Pentru a cuprinde şi defini o mare parte a artei din aceşti ani ei propun o epocă şi un stil numite *manierism.* Întrucît manierismul s-a născut la o răscruce, el e un stil orientat în două sensuri diferite. Artiştii mai conservatori ţineau la tradiţie şi pot fi numiţi *manierişti academici;* gruparea mai liberală poate purta numele de *manierişti liberi.*

MANIERISMUL ACADEMIC. Atunci cînd Vasari, discipol al lui Michelangelo, foloseşte termenul de *maniera,* el înţelege prin aceasta execuţie artistică în maniera lui Leonardo, Michelangelo şi Rafael. Reducînd arta acestor maeştri la un sistem de reguli, el putea lucra rapid şi eficient, şi se lăuda că înainte vreme lui Michelangelo îi trebuiau şase ani pentru a termina o lucrare, dar acum el, Vasari, făcuse astfel încît să termine şase lucrări într-un an. Stadiul experimentărilor trecuse, epoca împlinirilor era aproape. Nu mai puteau exista genii excentrice şi profeţi introspectivi, ci doar meşteşugari competenţi. Aceasta este calea urmată de Vasari, Palladio şi Veronese. Vasari, la Florenţa, a jucat un rol de primă importanţă in fundarea unei Academii de desen în 1561. La Bologna, în 1585, familia Carracci întemeiază un institut al cărui nume cuprindea cuvîntul semnificativ „academie" şi unde se predau lecţii de teorie şi practică artistică.

Aceşti manierişti academici nu se mai adresau naturii, aşa cum făcuse Leonardo, ci studiau capodoperele, cu gîndul de a asimila sistematic limbajul giganţilor Renaşterii. Arta, cu alte cuvinte, nu mai oglindea pentru ei natura, ci mai curînd tot arta. La nivelul inferior, acest lucru implica meseriaşi bine instruiţi şi un stil bazat pe stereotipuri; un eclectism al împrumutului şi reasamblării, fără acele dureri ale naşterii ce caracterizează sinteza creatoare originală. La nivelul superior, demersul putea duce la virtuozitate în execuţie. El nu excludea nicidecum inspiraţia — acea imponderabilă ce putea fi prinsă, dar nu învăţată.

Prin Palladio manierismul academic s-a împăcat cu preceptele clasice antice ale romanului Vitruviu. Adaptînd formele arhitectonice romane la cerinţele timpului său, Palladio a domolit dragostea veneţiană de extravaganţă şi a frînat excesele supraîncărcării cu decoraţii. Veronese, prin simetria desenelor sale, prin formele sale închise şi prin funcţia organizatoare a fundalurilor sale arhitectonice, a putut folosi un mare număr de figuri şi mişcări pline de freamăt fără să dăuneze unităţii picturale. Iar dacă muzica lui Gabrieli a spart unitatea corului renascentist — amplificînd astfel spaţiul muzical —, respectul lui pentru formele polifonice tradiţionale ale Renaşterii i-au permis să-şi menţină opera între limite strict academice.

MANIERISMUL LIBER. Manierismul include şi arta „afectată" a unor artişti cu o puternică individualitate care, în revolta lor contra idealurilor Renaşterii, cultivau excentricitatea şi se delectau cu conflicte lăuntrice. Această generaţie de pictori nu mai era atrasă de matematica perspectivei liniare sau de găsirea relaţiilor corecte dintre figuri şi spaţiul ambiant. În schimb, îi entuziasma încălcarea plină de cutezanţă a regulilor tradiţionale şi nesocotirea normelor renascentiste din simpla dorinţă de a şoca. În condiţiile unor asemenea capricii, realismul face loc jocului liber al închipuirii; echilibrul clasic cedează în faţa mişcării nervoase;

definirea clară a spațiului devine un amestec de planuri picturale în care se îngrămădesc figuri diforme; simetria și focalizarea pe personajul central sînt înlocuite cu diagonale neregulate ce îngreuiază găsirea protagonistului în multitudinea de linii direcționale; fundalurile nu mai mărginesc pictura, ci sînt inexistente ori nebuloase; canonul proporțiilor corporale este alterat prin alungirea nefirească a personajelor; clarobscurul nu mai servește la modelarea figurilor, ci creează iluzii optice, contraste violente și efecte de lumină teatrale; culorile intense, bogate și costumele fastuoase fac loc tonurilor pastelate și draperiilor delicate, fluturînde. Pe scurt, visul renascentist de claritate și ordine se transformă în coșmarul manierist al spațiului neliniștit, iar arta este în primejdie de a deveni artificiu.

Cîteva dintre aceste tendințe erau deja prezente în perioada de maturitate a Renașterii. Picturile enigmatice ale lui Giorgione, care nu mai respectau tradiția iconografică, îi uimiseră pe contemporani. În *Madona cu Pruncul și Sf. Ana* de Leonardo (fig. 197), personajele sînt înghesuite destul de inconfortabil: cum poate susține Sfînta Ana greutatea Madonei și pe ce stau cele două femei rămîne o chestiune de imaginație. În cumplita groază și sumbra deznădejde din *Judecata de apoi* a lui Michelangelo (fig. 239) nu mai există nici o claritate a spațiului, apar porțiuni aglomerate și porțiuni goale; figurile sînt disproporționate și nu mai poți nici măcar să-i deosebești pe cei damnați de cei mîntuiți.

Ceea ce era însă excepție în perioada Renașterii devine regulă în manierism, care rapid, dar pentru scurtă vreme, se transformă într-un stil internațional. Manieriști florentini ca Rosso Fiorentino și Benvenuto Cellini (fig. 281) sînt chemați la Paris ca artiști de curte ai lui Francisc I, iar Giulio Romano, elev al lui Rafael, ajunge arhitect oficial al ducelui de Mantova (fig. 222). În ciuda dorinței lor de a străluci și în ciuda procedeelor surprinzătoare pe care le folosesc, acești oameni nu voiau să amăgească pe nimeni, arta lor adre-

sîndu-se unui cerc restrîns de cunoscători rafinați. Numai cei care cunoșteau bine regulile puteau gusta subterfugiile ingenioase și trucurile surprinzătoare prin care ele erau încălcate. Această fază de curte a stilului manierist era însă mult prea limitată la o singură clasă, prea rafinată și cantonată în estetismul ei pentru a dăinui mult timp. În atmosfera mai cosmopolită, burgheză de la Veneția, unde patronajul de grup al așa-numitelor *scuole* („școli") își lărgea baza, manierismul a cîștigat în vitalitate și virilitate. Acestea sînt aspectele ce s-au transmis aproape intacte barocului.

RĂSCRUCEA VENEȚIANĂ

În veacul al XVI-lea Veneția era locul de întîlnire al curentelor intelectuale și stilistice provenind din sudul Italiei, din estul Mediteranei și din nordul Europei. Negustorii flamanzi și germani aveau legături de afaceri și comunități rezidente în orașul canalelor, iar comerțul se dezvolta necontenit. La fel de activ era și traficul artistic. Printre alții, cei doi pictori nordici de primă mărime ai vremii au făcut îndelungi vizite în această Mecă a artelor: Albrecht Dürer în pragul veacului al XVI-lea și Peter Paul Rubens la începutul celui de al XVII-lea. Intervalul dintre ei marchează trecerea de la Renaștere, prin manierism, spre baroc.

Originar din orașul german Nürnberg, Dürer era menit să săvîrșească o roditoare sinteză a ideilor estetice nordice cu teoria și practica Renașterii sudice. Fără să renunțe nici o clipă la propria-i individualitate, Dürer obține în arta sa un echilibru între puritanismul pietist german și păgînismul hedonist italian, între severitatea și introspecția mistică a Nordului, pe de o parte, și libertatea și raționalitatea Sudului pe de alta.

Cînd tînărul Dürer vine la Veneția prima oară, în 1495, Gentile Bellini lucra la tabloul său *Procesiune în piața San Marco* (fig. 212). Fratele lui, Giovanni, executa mai multe picturi de altar pentru biserici venețiene și își învăța elevii,

printre care se aflau, probabil, Giorgione și Tițian. Laolaltă, acest cvartet de pictori le vorbea nordicilor cu accente diferite, dar pentru Dürer glasul cel mai convingător dintre toate era cel al lui Giovanni Bellini. Chiar și cu prilejul unei vizite ulterioare, maestrul german se referă la Giovanni ca fiind „încă pictorul cel mai mare din Veneția".

Arta lui Giovanni Bellini își are rădăcinile în moștenirea renascentistă armonioasă primită din partea tatălui său Jacopo, ca și în contribuțiile specifice ale fratelui său Gentile și cumnatului său Andrea Mantegna din Mantova. Lăstarul frumos este însă propria lui pictură, a cărei gamă emoțională variază de la suferința tăcută din *Pietà*, prin meditația melancolică a sfinților și pustnicilor (fig. 232), pînă la grația lirică și maternitatea plină de bucurie a Madonelor sale (fig. 233) — totul plasat în peisaje poetice pătrunse de o lumină dulce, blîndă, aurie ce conferă întregii naturi o unitate caldă, strălucitoare. Roadele artei luminoase a lui Giovanni au nutrit nu numai dezvoltarea elevilor și urmașilor săi, dar și pe cea a lui Dürer.

În *Autoportret* (fig. 234) Dürer împarte spațiul pictural astfel încît figura să se vadă pe un fundal parțial închis, cu o porțiune liberă ce sugerează adîncimea. Acest procedeu nordic a fost asimilat de limbajul venețian, așa cum ne-o arată lucrările lui Giovanni Bellini, Giorgione și Tițian. Aici Dürer ni se dezvăluie nu ca artist și meșteșugar, ci ca un tînăr maestru, grav, încrezător în sine, și ca un umanist emancipat din perioada Renașterii. Inscripția, datată 1498, ne spune: „Am pictat aceasta potrivit cu înfățișarea mea, cînd aveam 26 de ani". Părul lung, buclat și veșmîntul elegant sînt accente decorative, pe cînd fața serioasă și ochii scrutători aduc o notă sumbră. Prevestitor de rău este și peisajul, cu munții lui amenințători ce se zăresc deasupra roditoarei cîmpii italiene din prim plan. Căci dincolo de acești Alpi se află Germania, în fața

unui veac chinuit de războaie țărănești, disensiuni interne și reformă religioasă, încercînd să se smulgă din înapoierea medievală.

Hercule la răspîntie este o luare de atitudine cu caracter personal marcat ce ar putea oglindi lupta ce se dădea în sufletul acestui atlet artistic, între tendințele contradictorii ale Nordului și Sudului (fig. 235). Această gravură în cupru ilustrează domeniul artelor grafice (xilografie, acvaforte, gravură în creion de argint), care, ca și pictura, s-au bucurat de atenția lui Dürer pe întreaga durată a activității sale creatoare. Legenda mitologică vorbește de alegerea lui Hercule între Virtute și Viciu, între dragostea legiuită și cea licențioasă. În acest caz însă, virtutea nu este o simplă personificare placidă a vieții decente, ci un fel de amazoană care, plină de mînie, folosește ciomagul pentru a-și pedepsi rivala, aceasta din urmă fiind tocmai angajată în activități amoroase cu un satir cornut. Hercule stă cu fața spre Virtute, dar atitudinea lui e mai curînd echivocă, el privind la Viciu în timp ce încearcă să oprească lupta și să calmeze ieșirea excesiv de zeloasă a Virtuții. Desenul personajului Hercule arată clar influența lui Pollaiuolo, pe care Dürer îl admira mult (fig. 181). Iar dacă Dürer a suferit influența artei italiene, gravurile create de el vor avea, la rîndul lor, un efect notabil asupra operei manieriștilor florentini și venețieni.

Interesul de o viață al lui Dürer pentru redarea veridică a naturii este vizibil în *Madona cu Pruncul și o mulțime de animale* (fig. 236). Animalele lui nu au nici o afinitate cu bestiarele medievale, ci sînt viețuitoare reale din cîmp și din pădure. Mieii lui Dürer zburdă și pasc, vulpile lui își urmăresc prada, păsările lui zboară. Asemenea observații atente, meticuloase se datorau nu numai ochiului său receptiv, ci și unui studiu asiduu al tratatelor despre formațiile geologice, structura plantelor sau anatomia animalelor și păsărilor.

Spiritul Nordului, doar ușor atins de soarele

 Renașterii italiene, este admirabil ilustrat în *Alta-*

rul Isenheim (fig. 237), de Matthias Grünewald, un contemporan mai în vîrstă al lui Dürer. Această capodoperă a fost pictată pentru călugării ordinului Sf. Anton, care întreţineau spitale pentru săraci. Lucrarea constă din mai multe scene pictate pe faţa şi pe dosul a două seturi de panouri pliante, cu voleţi laterali imobili, dispuse în pereche unul în spatele celuilalt. Această formă complexă vădeşte o afinitate cu arta nordică a cărţii, în care, filă după filă, se desfăşoară scenele calendarului creştin. Făpturi pămînteşti, cereşti şi infernale sînt toate prezente, spre a proslăvi, îngrozi şi ispiti. Atmosfera trece de la bucuria extatică a îngerilor-muzicanţi din panoul cu *Naşterea Domnului* pînă la cumplita deznădejde din *Ispitirea Sf. Anton* (fig. 238), în care cuvintele sfîntului chinuit sînt scrise pe o bucată de hîrtie în dreapta jos: „Unde erai, Doamne Iisuse, unde erai? De ce nu ai venit să-mi vindeci rănile?" Detaliul variază de la Bunavestire şi Naştere, prin Patimile lui Hristos şi Punerea în mormînt, la fantasticele încercări ale Sfîntului Anton, legendarul fondator al monahismului creştin.

Iconografia obscură şi neobişnuită derivă din mai multe surse, inclusiv Scriptura, scrierile mistice ale Sfintei Brigita, patroana Suediei, şi picturile contemporanilor lui Grünewald (printre cei mai însemnaţi numărîndu-se şi Dürer). Din bizara *Naştere* lipsesc Sfîntul Iosif, ieslea, vitele şi păstorii. Scena *Răstignirii* îl cuprinde pe Ioan Botezătorul, rar întîlnit în acest context (fig. 237). În *Naşterea Domnului*, Fecioara Maria apare de două ori — în dreapta sub forma mai familiară a Madonei cu Pruncul, iar în stînga îngenuncheată pentru rugăciune într-o capelă cu aspect gotic, capul fiindu-i înconjurat de o lumină transcendentală. O asemenea viziune este descrisă de Sfînta Brigita în *Revelaţiile* ei; aluzia sugerează, în plus, un pasaj din Evanghelia după Luca, în care Fecioara spune: „Preamăreşte sufletul meu pe Domnul, şi s-a bucurat duhul meu de Dum-

nezeu, Mîntuitorul meu". Chipurile de proroci şi de muzicanţi, ca şi cana de sticlă veneţiană de la picioarele ei, se referă, poate, la Apocalipsa Sfîntului Ioan, în care 24 de bătrîni apar cu garafe simbolizînd rugăciunile lor şi cu instrumente muzicale ce reprezintă slava adusă Domnului.

În *Răstignirea*, Grünewald îl reprezintă pe Ioan Botezătorul în dreapta crucii, pe evanghelistul Ioan în stînga şi pe sfinţii Sebastian şi Anton în voleţi (fig. 237). El cuprinde astfel în pictură personajele presupuse a înlesni vindecarea principalelor boli tratate în spitale: Sfîntul Sebastian (ciuma), Ioan Botezătorul şi evanghelistul Ioan (epilepsia), Sfîntul Anton (erizipel). Nu există nici un element de armonie italiană care să îndulcească greaua suferinţă a lui Hristos pe cruce. Trupul, de o culoare verzuie sinistră, e acoperit cu răni purulente şi sînge închegat. Aceste detalii sînt realist descriptive, dar dimensiunile nefireşti ale personajelor nu corespund practicii renascentiste din Sud. Urmează oare Grünewald preceptul medieval de proporţionare a figurilor potrivit cu importanţa lor teologică sau dramatică? Comparaţi, ca mărime, mîinile Magdalenei cu cele ale lui Hristos. Sau, poate, artistul subliniază pictural inscripţia profetică a Botezătorului: „Trebuie ca el să crească, iar eu să mă micşorez". În orice caz, el sacrifică proporţiile „corecte" în favoarea temei şi ideii exprimate.

Ispitirea Sf. Anton (fig. 238), cu fantasmele oribile, monstruoase, amintea bolnavilor de groaznicele încercări suferite de sfîntul lor protector. Cu ampla lui gamă de simţiri omeneşti, altarul lui Grünewald este unul dintre cele mai mişcătoare documente din istoria artei. El se poate compara, în amploare şi sferă de cuprindere, cu creaţia lui Michelangelo de pe plafonul Capelei Sixtine (fig. 201—204), cu frescele lui Rafael din Stanza della Segnatura şi cu *Apocalipsa* şi *Patimile* lui Dürer, toate terminate în acelaşi de-

ceniu.

Din Veneţia, ca şi din Roma şi din centrele unde înflorea manierismul internaţional, porneau în toate direcţiile căi ducînd spre baroc. Prosperul meşteşug al picturii asigura penetraţia ideilor veneţiene în toate ţările civilizate. Scrierile lui Palladio, traduse în limba engleză cu comentariile lui Inigo Jones, au dus la arhitectura lui Christopher Wren şi la stilurile georgiene, iar de acolo la stilurile colonial şi federal din America. Tipărirea partiturilor muzicale asigura predominanţa generală a compozitorilor veneţieni. Diplomaţia veneţiană, evitînd să adopte poziţii extreme, a deschis calea acceptării anumitor aspecte ale stilului veneţian atît în ţările Reformei, cît şi în cele ale Contrareformei. Inovaţiile veneţiene în pictură şi arhitectură au fost rapid acceptate în cercurile ecleziastice şi de curte din Spania şi Franţa. Ierarhia bisericească şi aristocraţia aveau nevoie de splendoarea impresionantă a artelor pentru a-şi „lustrui" înaltele poziţii. Cu cît erau mai monumentale clădirile, mai bogată decoraţia, mai grandioase manifestările muzicale, cu atît mai bine îşi îndeplineau artele misiunea. Era deci firesc ca ambele categorii sociale să caute cea mai reuşită întruchipare a acestui ideal, găsind-o din belşug la Veneţia.

După ce studiază în atelierul lui Tiţian şi asimilează manierismul lui Tintoretto, El Greco obţine acces în cercurile bisericii şi curţii spaniole, unde arta lui lasă urme de neşters. Rubens petrece opt ani în Italia, făcînd cópii după picturi de Tiţian cea mai mare parte a timpului, după care a dus cu el tehnicile veneţiene în Ţările de Jos şi în Franţa. În zona Contrareformei, muzica bisericească a rămas mai fidelă tradiţiei romano-catolice, dar muzica veneţiană a fost prompt acceptată de cercurile laice. În zona Reformei — Olanda, Scandinavia şi, mai ales, nordul Germaniei — libertatea liturgică sporită a formelor muzicale veneţiene s-a dovedit mai corespunzătoare ritualului protestant tocmai din cauza aba-

terii lor de la modelele tradiţionale romane. Sweelinck, care a studiat la Veneţia cu Andrea Gabrieli şi Zarlino, duce la Amsterdam stilul veneţian de execuţie la orgă, iar marea sa reputaţie atrage din Germania elevi-organişti care, mai tîrziu, au instruit generaţia lui Pachelbel şi Buxtehude, ambii reprezentînd influenţe majore asupra stilului lui Bach şi Händel. Cavalli, urmaşul lui Monteverdi la opera din Veneţia, este invitat la Paris pentru a scrie muzica destinată serbărilor de nuntă ale lui Ludovic al XIV-lea. Heinrich Schütz, cel mai mare compozitor german dinainte de Johann Sebastian Bach şi Georg Friedrich Händel (şi totodată un alt factor de influenţă asupra muzicii lor), fusese elevul lui Giovanni Gabrieli şi al lui Monteverdi. Pe scurt, stilul veneţian devine o parte a limbajului fundamental caracteristic epocii barocului.

CRONOLOGIE / Veneţia, secolul al XVI-lea

Istorie generală

	1453	Căderea Constantinopolului sub turci; stînjenirea comerţului veneţian
	1492	Descoperirile geografice ale navigatorilor spanioli şi portughezi slăbesc comerţul maritim al Veneţiei
	1495	Aldus Manutius începe publicarea unor ediţii ieftine din clasicii greco-romani
	1501	*Odhecaton*, antologie cuprinzînd lucrări vocale şi instrumentale de Josquin des Prés Obrecht, Isaac şi alţii, este tipărită la Veneţia de către Petrucci
	1517	Începutul Reformei protestante
1527—	1562	Willaert este dirijorul corului la San Marco
	1536	Sansovino construieşte Biblioteca San Marco
	1540	Sansovino construieşte *loggietta* de la baza Campanilei
1545—	1563	Conciliul din Trento declanşează Contrareforma
	1549	Palladio construieşte bazilica din Vicenza
	1550	Palladio începe construcţia Villei Rotonda, lîngă Vicenza
	1565	Palladio construieşte biserica San Giorgio Maggiore din Veneţia

	1570	Palladio publică *Patru cărți de arhitectură*
	1571	Bătălia navală de la Lepanto; turcii sînt înfrînți de Veneția și Spania
	1573	Veronese este adus în fața Inchiziției
1576—	1578	Palladio construiește biserica Il Redentore din Veneția
1579—	1580	Palladio construiește Teatrul Olimpic din Vicenza
	1584	Scamozzi construiește Procuratie Nuove, continuînd opera lui Sansovino la Biblioteca San Marco
1585—	1612	Giovanni Gabrieli este dirijorul corului la San Marco
	1589	Inaugurarea Teatrului Olimpic din Vicenza cu o reprezentație a piesei *Oedip* de Sofocle (pe muzică de A. Gabrieli)
1613—	1643	Monteverdi este dirijor de cor la San Marco
	1631	Începe construcția bisericii Santa Maria della Salute

Arhitecți

1486—	1570	Jacopo Sansovino
1508—	1580	Andrea Palladio
1552—	1616	Vincenzo Scamozzi
1604—	1675	Baldassare Longhena

Pictori

1429—	1507	Gentile Bellini
c.1430—	1516	Giovanni Bellini
c.1455—	c.1526	Vittore Carpaccio
c.1490—	1576	Tițian (Tiziano Vecelli)
c.1470—	1528	Matthias Grünewald
1471—	1528	Albrecht Dürer
1478—	1510	Giorgione
1510—	1592	Jacopo Bassano
1518—	1594	Jacopo Tintoretto
1521—	1588	Paolo Veronese

Muzicieni

c.1480—	1562	Alriano Willaert
1510—	1586	Andrea Gabrieli
1516—	1565	Cipriano da Rore
1517—	1590	Gioseffo Zarlino
1557—	1612	Giovanni Gabrieli
1567—	1643	Claudio Monteverdi
1602—	1676	Francesco Cavalli

Manieriști italieni și internaționali

c.1492—	1546	Giulio Romano
1494—	1540	Rosso Fiorentino
1494—	1556	Jacopo Pontormo
1500—	1571	Benvenuto Cellini
1503—	1540	Francesco Parmigianino
1503—	1572	Agnolo Bronzino
1511—	1574	Giorgio Vasari
1529—	1600	Giovanni da Bologna
c.1540—	1609	Federigo Zuccaro
1555—	1619	Ludovico Carracci
1560—	1609	Annibale Carracci

13. Stilul baroc al Contrareformei

ROMA, SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XVI-LEA ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVII-LEA

Gravele tulburări ce au zguduit Roma şi întreaga Europă în cursul veacului al XVI-lea au trezit Cetatea Eternă din visul ei renascentist de armonie, punînd-o în faţa crudei realităţi a contradicţiilor şi conflictelor. Ulterior, toate laturile vieţii — religioase, ştiinţifice, politice, sociale, economice şi estetice — aveau să fie supuse reevaluării şi unor schimbări radicale. O succesiune de oaspeţi neliniştitori s-a dovedit a prevesti evenimentele ce aveau să vină. Martin Luther vizitase Roma la începutul veacului, iar cele observate de el acolo îi sporiseră indignarea morală. Mişcarea reformatoare iniţiată de el, laolaltă cu Zwingli şi Calvin, va sfărîma unitatea bisericii universale şi va împărţi Europa în taberele Reformei şi Contrareformei.

Alt vizitator, împăratul Carol Quintul al Sfîntului imperiu roman, era şi mai puţin binevenit. Călătoriile marilor navigatori şi acţiunile conchistadorilor care au urmat acestora aduseseră cea mai mare parte a Americii de Nord, Centrale şi de Sud sub stăpînirea coroanei spaniole. Avînd monopolul comerţului cu mirodenii în Orient şi bogăţiile fabuloase pe care minele de aur şi argint din Lumea Nouă le vărsau în vistieria ei, Spania se transforma rapid în cea mai puternică ţară din

lume. Printr-o combinaţie de succesiune, căsătorie şi mare finanţă, Carol I al Spaniei devenise Carol al V-lea, conducător al Sfîntului imperiu roman. Ţinînd ferm sub controlul său Ţările de Jos, Germania şi Austria, ambiţiosul împărat şi-a îndreptat atenţia spre Italia, iar fostele ducate şi oraşe-state independente italiene au căzut pe rînd sub dominaţia lui. Opoziţia, de oriunde ar fi venit, nu era tolerată şi în 1527 mercenarii Maiestăţii Sale Catolice au atacat Roma, pe care au jefuit-o. Opt zile mai tîrziu marele oraş era o ruină fumegîndă, Vaticanul o cazarmă, bazilica San Pietro — grajd, iar papa Clement al VII-lea — închis în castelul Sant'Angelo. După aceea papalitatea n-a mai putut decît să accepte politica spaniolă; la Napoli cîrmuia un vicerege spaniol, iar la Milano s-a instalat o stăpînire spaniolă. Prin familiile Gonzaga la Mantova, Este la Ferrara şi Medici la Florenţa, spaniolii controlau toate centrele importante, iar odată cu dominaţia Spaniei au venit austeritatea şi cucernicia, eticheta şi eleganţa curtenească spaniole.

Un alt oaspete a fost astronomul Copernic, a cărui carte *Despre mişcările de revoluţie ale corpurilor cereşti* urma să schimbe concepţia geocentrică despre univers cu una heliocentrică. S-a produs un şoc atunci cînd omul Renaşterii a început să înţeleagă că trăia pe o planetă minoră ce goneşte prin spaţiu şi că el nu mai era centrul creaţiunii. Mai tîrziu, cînd s-a constatat că observaţiile lui Galileu tind să confirme teoria lui Copernic, acesta a fost învinuit de erezie, condamnat la închisoare şi iertat doar după retractare. Efectul cumulativ al acestor descoperiri ştiinţifice, şi al altora, a început să slăbească credinţa în miracole şi în amestecul lui Dumnezeu în treburile omeneşti.

Au venit apoi teologii, în şedinţele Conciliului de la Trento, care a întreprins reformarea bisericii din interior. Îndrăzneala gîndirii umaniste s-a schimbat în reacţiune violentă; filosofia neoplatonică a fost urmată de revenirea la scolastica

 aristotelică; vocile îndepărtate dar atrăgătoare ale

antichității păgîne s-au înecat în vuietul stîrnit de reaprinderea focului de pucioasă medieval; după desfătarea găsită în frumusețea senzorială au venit amarnice căințe; făgăduielile privind o atitudine religioasă liberală s-au pierdut prin întoarcerea la un ortodoxism strict; accesul nou dobîndit la literatură și cunoaștere prin intermediul tiparului și al descoperirilor științifice a fost blocat de Inchiziție și de *Index expurgatorius;* Dumnezeu nu mai apărea ca un părinte plin de dragoste, ci ca un groaznic judecător, Hristos nu mai era Bunul Păstor, ci Marele Răzbunător.

Cei ce au întemeiat noile ordine religioase ale Contrareformei — care vor croi cursul catolicismului roman în veacul al XVII-lea — s-au aflat la Roma în diferite perioade. Filippo de'Neri strîngea laolaltă, în reuniuni lipsite de formalitate la Congregația Oratoriului, laici de toate categoriile sociale, de la aristocrați pînă la străngari de pe stradă, și îi încuraja să se roage ori să predice așa cum îi îndemna cugetul. Dramatizînd și punînd pe muzică povestiri și parabole biblice bine cunoscute (prototipurile oratoriilor baroce), el genera un spirit de cucernicie voioasă care mișca inimile celor săraci și umili. Ignațiu de Loyola a venit din Spania ca să capete aprobarea papală pentru Compania lui Iisus, un ordin militant cunoscut în general sub numele de „iezuiți" și consacrat activităților misionare în străinătate, educației și unei participări active la treburile pămîntești. Mai erau, de asemenea, misticii Teresa de Ávila și Juan de Yepis, a căror capacitate de a îmbina viața contemplativă cu cea activă a dus la roade literare semnificative pentru epocă și la restructurarea și reorientarea ordinelor monahale carmelite; apoi Carlo Borromeo, tînărul și energicul arhiepiscop de Milano, care scria îndreptare pentru artiști, ca și pentru elevii și profesorii numeroaselor seminarii pe care le-a fondat. Într-o singură mare ceremonie desfășurată în recent terminata bazilică San Pietro, la 22 mai 1622, Ignațiu de Loyola, Teresa de Ávila, Francisco Javier și Filippo de'Neri au fost canonizați, intrînd

astfel în rîndul sfinților. După care Giacomo Vignola, Giacomo della Porta, Carlo Maderno, Gianlorenzo Bernini și Francesco Borromini au fost chemați să construiască biserici și capele închinate lor.

În această perioadă de avînt reformator, armonia clasică, stabilitatea și echilibrul Renașterii nu erau destul de rezistente pentru a supraviețui, dar nici arta ultrarafinată și excesiv dramatizată a manierismului nu se putea adapta noului climat religios. Veselia era înlocuită cu sobrietatea, Venerele redeveneau Madone, Bachus și Apollo se retransformau în Hristoși. Forma și unitatea organică a plafonului lui Michelangelo din Capela Sixtină (fig. 201) sînt urmate de dezorganizarea din teribila sa *Judecata de apoi* (fig. 239). Palestrina are mustrări de conștiință pentru că scrisese madrigale și nu mai scrie acum decît mise. Conform deciziilor Conciliului de la Trento, arta bisericească se realiniază strict religiei, clerul trebuind să preia răspunderea pentru felul în care artiștii redau subiecte religioase.

Viața și atitudinea artiștilor Contrareformei erau profund afectate de noua atmosferă religioasă. *Judecata de apoi* a lui Michelangelo a fost criticată pentru că Hristos, semănînd cu Apollo, nu purta barbă și pentru că pictorul inclusese detalii clasice, păgîne, ca posomorîtul luntraș Caron, cel care duce sufletele peste rîul Stix. S-au comandat draperii care să ascundă aceste „goliciuni păcătoase" și numai intervenția oportună a unui grup de artiști a salvat fresca ce la distrugerea completă. În ultimii săi ani de viață, marele om a devenit un singuratic, renunțînd la arta figurativă pentru abstracțiunile arhitecturii și închinîndu-și străduaniile ridicării bazilicii San Pietro — proiect pentru care nu a acceptat nici un fel de plată. În izolarea atelierului său, el făcea, cu intermitențe, sculptură și medita asupra ultimelor sale grupuri *Pietà*, unul din ele fiind destinat propriului său mormînt. Palestrina a fost concediat din funcția de dirijor al corului Capelei Six-

 tine pentru că refuzase să renunțe la soția sa și

să accepte legămîntul de celibat preoţesc. Ulterior a fost totuşi reprimit şi însărcinat să reformeze muzica de cult.

Gianlorenzo Bernini, cel mai solicitat şi apreciat sculptor-arhitect al barocului din perioada Contrareformei, era în strînse legături cu iezuiţii şi practica regulat „exerciţiile spirituale" ale Sfîntului Ignaţiu. Andrea Pozzo, care a pictat plafonul iluzionist al bisericii Sant'Ignazio, era membru al Companiei lui Iisus. El Greco, cel mai mare reprezentant al artei Contrareformei în Spania, era un mistic în ale cărui ultime pînze vizionare substanţa fizică încetează practic de a mai exista, figurile sînt mai mult spirit decît trup, iar decorul ţine mai mult de ceruri decît de lumea pămîntească.

Aşa cum s-au conturat lucrurile, stilul baroc al Contrareformei ia fiinţă la Roma, unde îşi atinge apogeul în cele cinci decenii dintre circa 1620 şi 1670; reverberaţiile lui sînt simţite concomitent în Spania — puternicul braţ secular al bisericii militante. Ulterior valul s-a răspîndit prin toate ţările romano-catolice ale Europei, ajungînd, odată cu ordinele misionare, în America şi în toate coloniile depărtate ale Spaniei şi Portugaliei.

ARTA CONTRAREFORMEI LA ROMA

ARHITECTURA. Ca lăcaş central al ordinului iezuiţilor, biserica Il Gesù din Roma (fig. 240—242) devine prototipul multor biserici clădite în anii Contrareformei (fig. 243—245). Într-adevăr, atît de numeroase versiuni şi variante au apărut de atunci, încît pe bună dreptate această biserică a fost numită cel mai important lăcaş religios din ultimele patru secole. Începută în 1564, biserica Il Gesù îmbină motivele clasice ale moştenirii renascentiste cu unele elemente noi ce aveau să definească arhitectura Contrareformei. Nucleul clădirii — careul cu cupolă şi transeptul cu braţe scurte — derivă din planurile centralizate ale lui Michelangelo şi Palladio, de felul celor repro-

duse în figurile 206 şi 216. Scurta navă longitudinală ce continuă dincolo de careu repetă compromisul de la San Pietro, unde planurile lui Bramante şi Michelangelo s-au combinat cu lunga navă a lui Carlo Maderno, cum se vede în figura 207. Faţada, proiectată de Giacomo Vignola şi întrucîtva modificată, după moartea acestuia, de urmaşul său, Giacomo della Porta, aminteşte la parter de un arc de triumf roman, iar acoperişurile cu un versant ale capelelor laterale sînt mascate cu graţioase cartuşe spiralate ce se avîntă spre frontonul triunghiular, ca de templu.

San Carlo alle Quattro Fontane — creaţie a lui Francesco Borromini — este una din cele mai ingenioase realizări arhitectonice ale vremii (fig. 243). Exploatînd din plin posibilităţile micului teren de la intersecţia a două străzi, cu cîte o fîntînă în fiecare colţ, arhitectul a imaginat un plan ce realiza o îmbinare complexă de forme geometrice. Acest plan se compune din două triunghiuri echilaterale, reunite la bază şi alcătuind astfel un romboid, atenuat prin curbura liniilor (fig. 244). Ca faldurile unei cortine de teatru, pereţii ondulaţi se ridică spre o cupolă ovală, a cărei suprafaţă interioară este casetată în octogoane şi hexagoane alungite ce formează cruci greceşti în spaţiile dintre ele (fig. 245). Aceste figuri geometrice se micşorează spre vîrful cupolei pentru a sugera o înălţime sporită. Deschideri parţial ascunse permit pătrunderea luminii şi dau strălucire structurii în chip de fagure. Faţada (fig. 243) prezintă o mişcare ca de balans prin alternanţa concavităţilor şi convexităţilor şi prin fluenţa formelor curbilinii, permiţînd folosirea la maximum a jocului de lumini şi umbre pe suprafaţa ei neregulată.

PICTURA ŞI SCULPTURA. Dintre toţi pictorii şi sculptorii activi în Roma post-renascentistă, doi se înalţă cu mult deasupra celorlalţi: Caravaggio şi Bernini. Luîndu-şi numele de la oraşul său natal, Caravaggio a adus cu el la Roma tradiţia nord-italiană şi venetiană a manierismului liber. Bernini,

 sculptor, arhitect şi pictor, sintetizează în arta sa

elemente renascentiste, michelangelești, manieriste și baroce, aducînd barocul la culminația sa expresivă în Cetatea Eternă. Agitat și nesupus, Caravaggio era permanent în dispută cu societatea și cu clienții săi. Bernini, în ciuda firii sale pătimașe, era un curtean agreabil. „Este norocul dumitale", i-a spus cîndva nou-alesul papă Urban al VIII-lea, „să-l vezi papă pe Maffeo Barberini; dar noi sîntem și mai norocoși că Bernini trăiește în timpul pontificatului nostru". Viața și cariera lui Caravaggio s-au dovedit scurte, singuratice și precoce; ale lui Bernini, lungi, sociale și foarte productive. Ambii erau meniți să aibă o mare influență asupra evoluției ulterioare a artelor: Caravaggio, cu îndrăznețul său clarobscur, asupra pictorilor barocului italian și francez, ca și asupra lui Rubens și Rembrandt; Bernini, cu coloanele sale răsucite și iluzionismul său vizionar, asupra sculpturii și arhitecturii baroce.

Caravaggio, care a lucrat la Roma între circa 1590 și 1606, disprețuia demnitatea, eleganța și convenientele renascentiste; el a început să picteze subiecte religioase într-un mod plin de viață și realism. *Chemarea Sf. Matei* ni-l arată pe viitorul evanghelist, într-un grup, la o masă de cîrciumă. O întunecime plină de înțeles plutește deasupra mesei unde se numără banii de pe dări; odată cu intrarea lui Iisus, un fascicul de raze luminează chipul bărbos al Sfîntului Matei și fețele tinerilor din centru. Cum lumina cade pe fiecare personaj și obiect cu intensitate diferită, ea devine mijlocul folosit de Caravaggio pentru a pătrunde dincolo de suprafața evenimentelor și a dezvălui spiritul lăuntric al subiectelor pe care le redă. *Chemarea Sf. Matei* a fost la început respinsă de biserica pentru care fusese pictată, căci îl prezenta pe sfînt într-o situație prea lumească, deși întîmplarea este relatată de evanghelistul însuși.

În *Convertirea Sf. Pavel*, Caravaggio creează un fel de fulger orbitor pentru a reda iluminarea interioară a sfîntului (fig. 246). „Deodată a strălucit o lumină din cer în jurul lui", spune Noul Testament, „iar el a căzut la pămînt și a auzit un

glas care-i zicea: Saule, Saule, pentru ce mă prigonești?" Privind corpul întins pe pămînt al sfîntului într-un racursi foarte pronunțat, cu brațele desfăcute ca pentru a primi lumina cea nouă, spectatorul este implicat în această întîmplare, împărtășind uimirea și îngrijorarea de care sînt cuprinși rîndașul și enormul cal.

Strădania lui Caravaggio de a crea o artă religioasă cu adevărat populară, văzută cu ochii omului de rînd, a provocat reacții variate și, paradoxal, doar un grup restrîns, de rafinați, i-a sesizat importanța și originalitatea. Atît clerul roman cît și publicul preferau o eleganță și un iluzionism mai convenționale, găsind mai pe plac operele lui Pozzo și Bernini.

Andrea Pozzo a reușit să capteze noul spirit în extraordinara sa pictură de pe plafonul boltei cilindrice a bisericii Sant'Ignazio (fig. 247), pereche a lăcașului Il Gesù (fig. 242) și închinată fondatorului ordinului iezuit. Deasupra ferestrelor din *claire-voie*, pereții edificiului par să se înalțe astfel încît bolta navei devine însuși cerul. Într-o serie de racursiuri notabile, Sfîntul Ignațiu este purtat în înalt de o ceată cerească, în spirale fără sfîrșit, spre un grup de figuri simbolizînd Treimea. Aici converg toate liniile, iar din acest punct un snop de raze pleacă să lumineze cele patru colțuri ale lumii — redate prin alegorii înfățișînd Europa, Asia, Africa și America — unde se desfășura activitatea misionară a Companiei lui Iisus. Pozzo este și autorul unui manual de perspectivă în care îi sfătuiește pe artiști „să tragă liniile acesteia către punctul de fugă adevărat, slava lui Dumnezeu".

În Gianlorenzo Bernini, un impetuos și multilateral arhitect, sculptor și pictor, barocul Contrareformei romane și-a găsit cel mai reprezentativ și mai prolific exponent. Creator al pieței San Pietro, care începe cu acea *piazza obliqua* trapezoidală din fața bazilicii, deschizîndu-se în vasta elipsă delimitată printr-o cvadruplă colonadă dorică (fig. 193, 208); sculptor al multora dintre capelele principale din bazilică, printre care și

cea din absidă, cu Scaunul Sfîntului Petru; constructor al unor monumente publice din Roma, ca Fîntîna celor patru rîuri din piața Navona (fig. 248), Bernini, mai mult chiar decît Michelangelo, este autorul reînnoirii arhitectonice a Romei, și lui îi datorăm aspectul de azi al orașului.

Dintre toate lucrările sale, capela Cornaro, închinată Sfintei Tereza, este cea mai ilustrativă pentru această fază a barocului (fig. 249). În grupul sculptural central de deasupra altarului (fig. 250), Bernini, pornind de la scrierile vizionare ale Terezei, o redă pe sfîntă în plin extaz mistic. Ea descrie apariția unui înger strălucitor, cu o lance de aur în mînă, pe care i-a înfipt-o în inimă. „Săgeata cu care m-a rănit / Era înmuiată în iubire / Și astfel duhul meu a ajuns / Una cu creatorul lui, Dumnezeu din ceruri".

Sfînta Tereza, așa cum par să arate faldurile adînci și unduitoare ale draperiei, palpită în extaz, pe cînd îngerul (foarte asemănător lui Cupidon, cu săgeata lui) se pregătește să-i străpungă inima.

Grupul, lucrat în marmură albă lustruită, este încadrat de coloane din marmură de culoare închisă și se află într-o nișă policromă, tot din marmură (brună, roșie, roz, verde și chihlimbarie). Raze de bronz aurit coboară din înalt, iar întregul grup este învăluit într-o lumină magică venind de la o fereastră ascunsă, cu geamuri galbene. De ambele părți sînt reliefuri cu membrii familiei Cornaro, ctitorii capelei, care privesc scena ca din lojile unui teatru.

Capela pare a sugera întrebări e: Este vorba aici de arhitectură, sculptură, pictură sau iconografie? Sculptura e rotundă sau în relief? În toate cazurile răspunsul este „da"; avem de-a face cu toate aceste forme de artă, dar îmbinate, nu separate, reunite, nu despărțite. Grupul sculptural este înconjurat de arhitectură reală și simulată; cerul pictat și iluminarea scenică fac parte dintr-o concepție unitară ce combină elementele reale cu cele vizionare și în cadrul căreia metalul, marmura, formele, culorile și lumina se constituie într-un armonios concert al artelor.

ARTA CONTRAREFORMEI ÎN SPANIA

Strînsa legătură a Spaniei cu Italia inițiată prin cotropirea acesteia din urmă de către Carol Quintul a continuat pe întreaga durată a perioadei barocului. Sub aspect politic și economic, coroana spaniolă controla toate regiunile principale ale Italiei prin viceregi și regimuri-marionetă. Aprobarea papală dată ordinului iezuit a întărit influența acestor misionari militanți în întreaga lume și a dus la canonizarea a doi dintre fondatorii lui spanioli, Ignațiu de Loyola și Francisco Javier. Iar scrierile altor doi spanioli, Teresa de Ávila și Juan de Yepis, au redat, poate, cel mai bine spiritul Contrareformei în literatură, atingînd un număr maxim de cititori în lumea romano-catolică.

Gusturile personale pe care le vădea posomorîtul Filip al II-lea — care i-a urmat la tron tatălui său, Carol Quintul — erau austere pînă la severitate. Poziția sa seculară și ambițiile sale îl obligau, totuși, să se înconjoare de măreția necesară pentru a impune teamă și respect. Pentru a-și unifica regatul, a smulge autoritatea din mîinile nobililor feudali și a dobîndi toată puterea unui monarh absolut, Filip a ales drept capitală un oraș obscur pe atunci, dar situat central — Madridul. Acolo trebuia întreprins un vast program de construcții, pentru a adăposti curtea regală și a asigura palate orășenești aristocrației.

Dispunînd de bogățiile Lumii Vechi și de resursele nelimitate ale Lumii Noi, Filip i-a chemat pe principalii artiști ai Europei ca să contribuie la ridicarea și împodobirea capitalei alese de el, iar ambasadorilor săi le-a dat instrucțiuni să cumpere orice capodoperă de pictură ori sculptură disponibilă. Rămînînd în orașele lor natale, Tițian și alți artiști italieni continuau să picteze pentru Filip, așa cum pictaseră și pentru tatăl lui. Domenikos Theotokopoulos însă, un pictor de origine greacă format în stilul manierist venețian și care studiase operele lui Michelangelo și Rafael la Roma, s-a stabilit în Spania, devenind cunoscut sub numele de El Greco („Grecul"). Compozito-

rul spaniol Victoria, deşi trăia la Roma, i-a dedicat lui Filip o colecţie de mise, în speranţa că va primi o comandă de la el. Atraşi de strălucirea aurului spaniol, alţi artişti, din toate părţile Europei, cunoscuţi şi necunoscuţi, se adunau la Madrid căutînd faimă şi bani. Deşi puterea şi prestigiul Spaniei vor păli în veacul al XVII-lea, precedentul creat de Carol Quintul şi Filip al II-lea ca protectori ai artelor este continuat de Filip al III-lea şi Filip al IV-lea, încheindu-se astfel un întreg secol de strălucită activitate artistică.

ARHITECTURA. Obligat prin condiţiile testamentare să construiască un mormînt tatălui său, legat prin propriul său jurămînt solemn să ctitorească o mănăstire cu hramul martirului spaniol Sf. Laurenţiu — în ziua căruia cîştigase marea sa victorie militară asupra francezilor — şi îndemnat de intensa-i fervoare religioasă şi de conştiinţa prerogativelor sale regale, Filip al II-lea avea în vedere un vast proiect arhitectonic care să cuprindă toate aceste obiective şi să-i rezolve unele conflicte lăuntrice. Pe măsură ce planul se închega în mintea regelui, acest monument urma să fie concomitent lăcaş al Domnului, mausoleu pentru strămoşii şi urmaşii monarhului, arhivă naţională de arte şi litere, reşedinţă a călugărilor ieronimiţi, colegiu şi seminar, loc de pelerinaj cu un cămin pentru călători, palat regal şi, în genere, simbol de slavă al monarhiei spaniole.

Pentru construirea lui s-a ales un amplasament la poalele golaşe ale munţilor Guadarrama, la vreo 50 km de Madrid; numele i s-a dat după satul Escorial din vecinătate. Planurile iniţiale au fost elaborate de Juan Bautista de Toledo, care studiase cu Sansovino şi Palladio şi lucrase la San Pietro sub conducerea lui Michelangelo. Mai tîrziu, lucrarea a fost terminată de colaboratorul lui, Juan de Herrera.

Conform dispoziţiilor date de Filip, edificiul urma să întruchipeze idealurile de „noblеţe fără aroganţă, măreţie fără ostentaţie". Aşa cum se

prezintă astăzi, Escorialul este un vast patrulater de aproape cinci hectare, împărţit într-un sistem simetric de curţi şi claustre (fig. 251). Forma aminteşte simbolic de grătarul pe care a fost martirizat Sfîntul Laurenţiu. Turnurile din colţuri reprezintă, s-ar putea spune, picioarele grătarului de fier, pe cînd palatul, spre capătul de est, formează mînerul. Şi în alte părţi ale clădirii grila constituie un motiv ornamental larg folosit.

Escorialul frapează prin măreţia lui sumbră şi prin splendoarea-i rigidă, în acord atît cu spiritul spaniol, cît şi cu personalitatea severă a lui Filip. Fiecare latură este o lungă suprafaţă de zid, fără nici o decoraţie, monotonia fiind întreruptă doar de şiraguri nesfîrşite de ferestre (fig. 252). Intrarea principală (fig. 251), pe latura vestică, este realizată într-un perfect stil doric; austeritatea generală e atenuată numai de stema regală şi de o enormă statuie a Sfîntului Laurenţiu cu grătarul în mînă. Portalul dă în „Curtea regilor", care îşi trase numele de la statuile lui David, Solomon şi ale altor regi ai Israelului biblic, puse deasupra intrării unei impozante biserici amplasată pe axa centrală.

O mare parte din suprafaţa Escorialului este ocupată de mănăstirea şi seminarul ordinului Sf. Ieronim. Nucleul acestei porţiuni îl constituie frumosul şi spaţiosul claustru cu două niveluri numit „Curtea evangheliştilor" (fig. 253). Galeria inferioară este tot în stil doric, cu o friză simplă punctată de ritmul triglifelor. Şi mai mult spaţiu pentru meditaţie monastică oferă galeria superioară în stil ionic, deasupra căreia se află o balustradă de tip palladian. În centrul curţii interioare este un mic pavilion din marmură policromă, un fel de ecou al marii cupole a bisericii, care se înalţă deasupra lui. Statuile celor patru evanghelişti, sculptate de Monegro, privesc din nişele lor spre patru bazine în care apa curge din gurile celor patru animale evanghelice simbolice.

În palatul propriu-zis se află săli de recepţie, galerii impunătoare şi săli pentru banchete ofi-

 ciale, în deplin acord cu grandoarea trufaşei mo-

narhii spaniole. Singura abatere de la atmosfera predominantă de splendoare este severitatea monahală a apartamentului lui Filip. În palat se găsesc, de asemenea, locuinţele majordomilor, secretarilor regali, şambelanilor, locuinţe pentru ambasadori şi apartamente pentru membrii familiei regale. Pentru a-i impresiona pe prieteni şi a-i avertiza pe duşmani, pe pereţii sălilor unde aşteptau să fie primiţi ambasadorii sînt expuse picturi redînd victoriile navale şi terestre ale Spaniei. Pe alţi pereţi se află bogate tapiserii cu subiecte din Biblie, mitologie şi literatură. Galeriile de tablouri conţin un imens număr de picturi achiziţionate, cu multă largheţe, în decursul veacurilor, de către regii spanioli. La Escorial se află încă o mare parte din colecţia de maeştri veneţieni a lui Filip, atît de mult admiraţi de el. Alte şcoli italiene — ca şi artişti flamanzi şi spanioli — sînt reprezentate prin picturi remarcabile.

Escorialul, menit să reunească toate funcţiile unui monarh absolut într-un singur edificiu, este baroc prin grandoarea concepţiei lui. Totuşi, gustul sobru al lui Filip şi disciplina arhitecţilor săi au menţinut exuberanţa decorativă în limite academice. Exercitîndu-şi prerogativele de monarh absolut, Filip insista asupra dreptului de a aviza asupra utilităţii şi stilului fiecărei clădiri publice construite în timpul domniei lui. Herrera, arhitectul curţii, era obligat să controleze toate proiectele de acest fel, devenind prin urmare un dictator artistic care impunea ţării preferinţele limitate ale patronului său regal. Numai după moartea lui Filip a căpătat Spania libertatea de a dezvolta acel stil complex şi bogat ce constituie azi o trăsătură marcantă a marilor ei oraşe. Iar în parte exuberanţa afectivă şi excesele barocului constituie o reacţie directă la sobrietatea formală din epoca lui Filip. Proiecte îndrăzneţe, fantastice, linii curbe, coloane răsucite în spirală vor lua locul faţadelor austere şi stilului clasic impuse de Herrera.

Evoluţia arhitecturii la Salamanca şi Madrid va lua forme izbitoare. „Casa de las Conchas“

(„Casa scoicilor“) este o clădire construită în 1514, deci cu mult înainte de domnia lui Filip (fig. 254, dreapta). Ea vădeşte însă tendinţa către o decoraţie aplicată, pe care o cunoaştem sub denumirea de *stil plateresc*, derivînd din cuvîntul spaniol *platero*, „argintar“. Peste drum se află biserica colegiului iezuit La Clérica, a cărei construcţie a început după perioada lui Filip şi Herrera (fig. 254). Partea inferioară datează de la începutul secolului al XVII-lea şi a fost proiectată de Juan Gómez de Mora. Chiar dacă se mai respectă, în principiu, normele clasice, imboldul decorativ apare clar în coloanele compozite adosate şi în triglifele baroce de deasupra lor, ca şi în multe alte detalii. Turnurile şi gablul sînt din ultima parte a secolului al XVII-lea, fiind opera lui Churriguera (al cărui nume se leagă de aspectele mai încărcate ale barocului spaniol — *stilul churrigueresc*). Altarul cu o bogată ornamentaţie realizat de Churriguera pentru biserica San Estebán este o excentricitate arhitectonică, sculpturală şi picturală (fig. 255). Înalt de aproape zece metri, el reprezintă o îmbinare de elemente compozite şi coloane răsucite, aurite şi ornate cu ghirlande, aşezate în diferite planuri de adîncime, care se înfăşoară vertical într-o extravaganţă ritmică.

PICTURA. În timp ce se lucra încă la construirea Escorialului, Filip al II-lea i-a comandat lui El Greco un panou de altar pentru capela San Mauricio. Subiectul acestei capodopere timpurii de El Greco, *Martiriul Sf. Mauriciu*, este tipic pentru Contrareformă prin aceea că implica dilema individului prins într-un conflict de loialităţi. Sfîntul Mauriciu, figura din prim-plan dreapta, comanda Legiunea tebană, o unitate compusă din creştini a armatei imperiale romane. Tocmai a venit ordinul ca toţi membrii legiunii să recunoască zeităţile romane sau să fie ucişi. Prin gesturile expresive ale mîinilor, Sfîntul Mauriciu şi ofiţerii săi îşi vădesc atitudinea. Hristos, e adevărat, aprobase prin propriul său exemplu să se dea Cezarului ce este al Cezarului, sub aspect ma-

terial, dar închinarea la idoli falşi era cu totul altceva. Se trage astfel clar o linie despărţitoare, devenind necesară opţiunea între datoria faţă de stat şi datoria faţă de biserică, între cetatea omului şi cetatea lui Dumnezeu. Sfîntul Mauriciu arată în sus, indicîndu-şi astfel decizia.

Compoziţia în spirală a lui El Greco este bine aleasă pentru a transmite tensiunea dintre viaţa materială şi cea spirituală, dintre natural şi supranatural, dintre pămîntesc şi ceresc. Această tensiune transpare din contracţia muşchilor, din frămîntarea degetelor, din încordarea chipurilor şi din mişcarea ascendentă, învolburată, a întregii compoziţii. Ca un şarpe, aceasta se încolăceşte spre stînga planului intermediar, unde îl vedem din nou pe Sfîntul Mauriciu încurajîndu-şi oamenii, care aşteaptă să le vină rîndul la decapitare. Ritmul se accelerază spre fundal, unde figurile nude ale ostaşilor par să-şi fi pierdut deja substanţa corporală, fiind prinse în vîrtejul spiritual ce le poartă spre înălţimi, ca o trombă dantescă. Ochiul este condus ascendent de lumina tot mai intensă şi de tranziţia cromatică de la nuanţele mai închise din partea inferioară spre rozul vaporos şi albul norilor din cea de sus. Acolo se vede o imagine vizionară a cerului, cu figuri angelice plutind în aer şi ţinînd cununi pentru cei care suferă şi mor, pe cînd altele produc sunetele armoniei celeste.

Cu toată cruzimea subiectului, paleta luminoasă, transparentă a lui El Greco dă lucrării un aer aproape sărbătoresc, cu planuri roze şi costume albăstrui şi galbene pe un fond gri-argintiu. Originalitatea picturii, cu îndrăzneţele ei disonanţe cromatice şi folosirea copioasă a costisitorului albastru ultramarin, i-a pierdut lui El Greco favoarea regelui Filip, al cărui gust înclina către stilul italian, mai conservator. Artistul a făcut încă o singură încercare de a capta atenţia clientului său regal: un studiu pentru un tablou numit ulterior *Visul lui Filip al II-lea*, dar comanda nu a venit niciodată.

Dacă uşile Escorialului i-au fost închise, porţile oraşului Toledo, reşedinţă a arhiepiscopului primat, au rămas mereu deschise pentru El Greco. Reputaţia îi fusese definitiv stabilită aici prin seria de picturi executate de el pentru biserica San Domingo el Antiguo. Cea mai vestită dintre acestea era *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria*, destinată altarului principal (fig. 256). El Greco foloseşte ca model tabloul cu acelaşi subiect pictat de Tiţian cu vreo şase decenii înainte (fig. 225). Versiunea lui ne dezvăluie însă preferinţa barocă pentru spaţii deschise, pe cînd Tiţian îşi închide în pictură întreaga acţiune. Divizîndu-şi compoziţia în trei registre, Tiţian recurge la o mişcare ascendentă, verticală, în primele două, blocînd-o însă apoi prin figura descendentă a lui Dumnezeu. În tabloul său, El Greco, îmbinînd diagonalele pronunţate din figurile apostolilor, alcătuieşte un fel de bază conică de pe care Fecioara se înalţă spre cer într-o mişcare spiralată ce conduce privirea în sus, dincolo de cadrul picturii, spre spaţiul liber din exterior.

Tot pentru Toledo şi-a pictat artistul capodopera, *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, destinată propriei sale biserici parohiale, San Tomé (fig. 257). Contele, care recîdise şi înzestrase biserica, a fost cinstit, potrivit legendei, printr-o miraculoasă apariţie, în anul 1323, a sfinţilor Ştefan şi Augustin, care aici îl coboară încet în mormîntul situat chiar sub pictură. Scena pămîntească, plină de viaţă, şi cea cerească, vizionară, sînt separate prin licărul torţelor şi prin draperiile ce se învolbură, pe cînd sufletul contelui este purtat spre ceruri de aripi îngereşti, urmînd a fi primit de figura strălucitoare a lui Iisus. Printre cei care îl plîng se află portrete ale unor clerici şi nobili din Toledo, inclusiv un autoportret al artistului, plasat deasupra capului Sfîntului Ştefan. O notă subtilă de umor rezultă din prezenţa lui Jorge Manuel, fiul de opt ani al pictorului, redat de el sub chipul acolitului din stînga jos. Băiatul arată spre roza albă-aurie bro-

 dată în interiorul unui cerc pe veşmîntul Sfîntului

Ștefan, simbolizînd iubirea (roza) și imortalitatea (cercul). Pe batista din buzunarul fiului său, El Greco a scris în greceşte: „Domenikos Theotokopoulos m-a creat, în 1578". Data nu este însă a tabloului, ci a naşterii băiatului.

Izgonirea zarafilor din Templu este singurul caz relatat de Biblie în care Iisus ia o atitudine de mînie justificată şi singurul caz în care el recurge la o acţiune fizică şi la pedeapsă corporală. Ca atare, subiectul este rar abordat în iconografia creştină, dobîndind însă importanţă în timpul Contrareformei, cînd biserica romano-catolică trecea tocmai printr-o asemenea purificare. El Greco a pictat nu mai puţin de şase variante pe această temă. În *Izgonirea din Templu* Iisus apare în rolul focului curăţitor prorocit de Isaia, iar pornirea sa de aprigă mînie se reflectă în contrastele cromatice obţinute de artist prin folosirea roşului-stacojiu, rozului, portocaliului şi galbenului-verzui (fig. 258). Deşi gestul lui Hristos exprimă violenţa, faţa lui e senină, el ştiind că ceea ce face este spre binele celor pe care îi pedepseşte. Atmosfera este cea a unei Judecăţi de apoi, cu Iisus despărţind cele două grupuri. Latura spre care se abate biciul este plină de agitaţie şi dezordine, neguţătorii înclinîndu-se sub privirea acuzatoare, dar încercînd totodată să-şi salveze marfa. În cealaltă latură, totul este calm, iar discipolii cugetă la sensul celor petrecute. Cele patru capete din dreapta jos reprezintă un omagiu al artistului faţă de mentorii săi artistici, Tiţian, Michelangelo, Giulio Clovio şi Rafael.

Celălalt mare maestru al barocului spaniol, Diego Velázquez, şi-a petrecut anii tinereţii în Sevilla sa natală, pictînd tablouri de gen, ca renumitul *Cărător de apă din Sevilla* (fig. 259). La nici un deceniu după moartea lui El Greco, noul monarh, Filip al IV-lea, îl numeşte pe Velázquez pictor al curţii. Arta lui Velázquez intră deci în categoria barocului aristocratic, care va fi tratată în capitolul următor, dar întrucît este în total contrast cu a lui El Greco, constituind însă o contribuţie tot atît de mare la perioada de apogeu a picturii spaniole, pare mai potrivit să o discutăm aici.

Dacă El Greco trata aproape exclusiv subiecte religioase, Velázquez, cu cîteva excepţii, redă scene din viaţa de la curte. Spre deosebire de implicarea personală a lui El Greco în conţinutul lucrărilor sale, Velázquez priveşte lumea detaşat, cu ochi obiectivi. Opera lui este admirabil rezumată în *Las Meninas* („Domnişoarele de onoare"). În acest tablou pictorul îmbină caracterul formal al portretului de grup cu lipsa de ceremonie a unei scene de gen petrecute în atelierul său. Atenţia se distribuie relativ uniform între diferitele grupuri. În prim plan, infanta Margarita, purtînd o rochie de atlaz alb, stă în picioare în centru. La stînga, o domnişoară de onoare îi oferă apă într-o cupă roşie pe o tavă de aur. La dreapta vedem un grup compus dintr-o altă domnişoară de onoare şi două pitice de la curte, una din ele împingînd cu piciorul un dulău somnoros. În planul intermediar, la stînga, se află Velázquez însuşi, purtînd crucea ordinului Santiago, pe care i-o conferise prietenul şi protectorul său, regele. El stă în faţa unei pînze care, judecînd după dimensiunile-i mari, pare a fi chiar *Las Meninas*. El priveşte la regele Filip al IV-lea şi regina Mariana, ale căror chipuri se reflectă în oglinda din fundul încăperii. Pentru a contrabalansa propria sa figură, artistul a pictat în partea dreaptă a planului intermediar o doamnă de onoare şi un curtean, conversînd. În fundal, un servitor stă în cadrul uşii deschise şi trage o draperie, poate pentru a regla iluminarea.

Velázquez este un virtuoz în mînuirea spaţiului şi luminii. Cu o precizie maximă, el şi-a organizat pictura pe mai multe planuri ce se retrag în adîncime; prin aceasta, el stabileşte relaţiile spaţiale dintre personaje. Primul plan este în faţa picturii însăşi, unde se află regele cu regina şi, implicit, spectatorul. Urmează apoi planul grupului principal, care stă în lumina ce vine de la fereastră; aceasta e şi ea în afara picturii, dar asigură iluminarea vie ce pune în evidenţă părul

blond al prințesei. Lumina aceasta se echilibrează prin cea care pătrunde prin ușa din fund și care definește planul fundalului. Între ele se află planul intermediar, cu figurile lui Velázquez, a doamnei de onoare și a curteanului, redate într-o lumină mai ternă. Spațiul este fragmentat geometric într-o serie de dreptunghiuri: dușumeaua, plafonul, șevaletul, tablourile de pe pereți, oglinda, ușa din spate.

Într-o asemenea prezentare analitică a spațiului și luminii, lipsită de misticismul spiritual al lui El Greco și de grandoarea lumească a pictorilor venețieni, trăsăturile barocului nu sînt imediat vizibile. Velázquez este însă un virtuoz al viziunii externe, mai curînd decît interne; așadar calitățile sale baroce apar în elemente ca jocul complex de lumini și umbre și organizarea spațială complexă, în faptul că multe lucruri se află în afara spațiului pictural, în relațiile subtile dintre personaje. Dovada acestui din urmă aspect o găsim în aceea că experții încă nu au căzut de acord asupra celor ce se întîmplă în imagine. Îi pictează oare Velázquez pe rege și pe regină și au venit cumva infanta și domnișoarele ei de onoare să arunce și ele o privire? Sau Velázquez privește într-o oglindă pictînd-o pe infantă, iar părinții acesteia au trecut doar ca să vadă ce face artistul?

După cum arhitectura spaniolă s-a manifestat printr-o reacție atunci cînd s-au ridicat barierele perioadei anterioare, pictura spanioală se îndepărtează de austeritatea și tensiunile veacului precedent. Nici un pictor nu putea egala pătrunderea spirituală și forța emotivă a lui El Greco. Relaxarea spre sentimentalism se vede clar în tabloul lui Murillo *Imaculata concepție* (fig. 260). Tema era mult apreciată de biserica spaniolă, și se știe că Murillo și atelierul său au creat vreo douăzeci de versiuni ale ei. Potrivit doctrinei romano-catolice, Maria și-a zămislit pruncul fără a trece prin păcatul originar. Artistic, ea este reprezentată ca în viziunea Sfîntului Ioan: „În cer s-a arătat un semn mare: o femeie învăluită în soare, cu luna sub

picioare și cu o cunună de douăsprezece stele pe cap". În cazul de față, ea este purtată de heruvimi ce țin crinul, trandafirul, ramura de măslin și frunza de palmier, simbolizînd puritatea, iubirea, pacea și martiriul.

MUZICA. Zelul pentru reformă al Romei face ca muzica bisericească să privească mai mult spre trecut decît spre viitor, spre formele tradiționale, mai mult decît spre cele experimentale. „Antifonarele, gradualele și psalmii s-au umplut pînă la refuz cu barbarisme, obscurități, contradicții și adaosuri inutile, prin stîngăcia, neglijența sau chiar răutatea compozitorilor, copiștilor și tipografilor", spune scrisoarea papală ce îl autoriza pe Giovanni da Palestrina să întreprindă reformarea muzicii de cult conform liniilor trasate de Conciliul din Trento. Susținător înfocat al stilului contrapunctic flamand practicat de Josquin des Prés și de Heinrich Isaac, Palestrina, împreună cu marii săi contemporani Orlando di Lasso și Tomás Luis de Victoria, a dus această artă la împlinirea finală. Cîntecele de rugăciune ale lui Palestrina au o fluență și transparență a texturii, un echilibru melodic și armonic, o unitate spirituală și organică demne de ultimii ani ai unei arte perfecte, *ars perfecta*. Muzica scrisă de colegul său mai tînăr, Victoria, prezintă o calitate tonală mai sumbră, o anumită fervoare emotivă și un interes sporit pentru mesajul dramatic al textului. După ce a servit trei decenii în calitate de capelan, cîntăreț și compozitor la Colegiul german din Roma — o instituție fondată de conaționalul său Ignațiu de Loyola — Victoria revine în Spania ca dirijor de cor la curte.

La curtea lui Filip al II-lea muzica, la fel ca arhitectura, pictura și sculptura, avea o orientare religioasă, iar documentele epocii, ca și planul bisericii de la Escorial, atestă locul important ocupat de arta sunetelor. Corul de la Escorial a fost creat însă înainte de terminarea întregii construcții și în 1586 număra printre coriștii săi 150

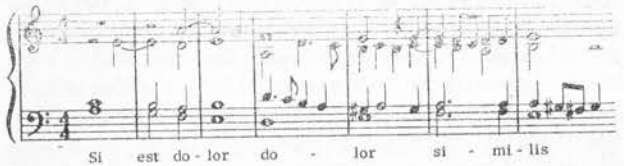
 de călugări. Corul, ca element structural al bise-

ricii, era împărţit în două secţiuni, Filip preferînd stilul veneţian cu dublu cor, pe care îl ascultase în tinereţea sa. Pe lîngă cele două orgi din cor, mai există două pe laturile navei — ambele fiind instrumente de concert cu două manuale, de construcţie flamandă, late de 15 m şi înalte de 12 m. Acelaşi constructor mai făcuse trei orgi portative pentru procesiuni, care erau plasate în galerii, astfel că de marile sărbători se puteau auzi sunetele copleşitoare a şapte orgi.

Muzica compusă de Victoria pentru slujbele din Săptămîna Patimilor a devenit tradiţională în repertoriul Capelei Sixtine. Ea cuprinde un motet pentru patru voci, *O vos omnes;* textul acestuia provine din Vechiul Testament (Ieremia), iar atmosfera este de jeluire. Pasajul de mai jos redă motivul caracteristic de lamentaţie în tenorul descendent din măsura a 4-a, ca şi disonanţa creată prin coborîrea secundei mici, la aceeaşi voce, în măsura a 5-a, ambele accentuînd cuvîntul *dolor,* „durere, întristare".

O vos omnes (motet pentru 4 voci)

TOMÁS LUIS DE VICTORIA



Victoria n-a scris nici un fel de muzică laică. Aşa cum afirmă în una din dedicaţiile sale, el era împins de un imbold lăuntric să se consacre exclusiv muzicii bisericeşti. În motete şi mise el evită chiar şi temele laice de *cantus firmus,* folosite curent de către contemporanii săi. În schimb, îşi alege motive şi melodii din propriile sale compoziţii religioase sau din *cantus planus.* În lucrările compuse după revenirea sa în Spania, el manifestă o şi mai mare fervoare şi tensiune pasională. Prin caracterul ascetic, ardoarea religioasă şi spiritul de cucernicie, această muzică se înalţă, în

felul ei, pînă la culmile de grandoare mistică atinse de scrierile Terezei de Ávila, de arhitectura lui Herrera şi de pictura lui El Greco.

IDEILE: MISTICISMUL MILITANT

Contrareforma a fost însoţită de o puternică reafirmare a concepţiei mistice despre lume. În concordanţă cu spiritul vremii însă, era un misticism practic, implicînd atît lumea aceasta cît şi „lumea cealaltă", un amestec realist de viaţă activă şi contemplativă, o experienţă religioasă ce nu se limita doar la viitori sfinţi, ci era destul de amplă pentru a-i cuprinde pe toţi cei care se dovedeau fideli bisericii ca întrupare mistică a lui Hristos. Noul misticism era orientat social, cuprinzîndu-i pe laici ca şi pe clerici, pe cei activi în treburile lumii ca şi pe cei de după zidurile mănăstirii. Era o reaprindere a focului credinţei într-o vreme cînd temeliile acesteia se vedeau ameninţate de noile descoperiri ştiinţifice; o chemare la arme către toţi cei dornici să lupte pentru convingerile lor, într-un război final contra doctrinelor considerate erezii de biserica romano-catolică; un misticism armat al unei biserici militante în marş.

Duşmanul era reprezentat de diferitele mişcări protestante din Europa, de religiile păgîne ale Africii, Asiei şi Americii, de concepţia materialistă despre lume ce se asocia cu intensificarea naţionalismului şi a expansiunii coloniale, de forţele raţionalismului dezlănţuit prin cercetarea ştiinţifică liberă. Contrareforma era în egală măsură o mişcare antiprotestantă şi o reînviere a valorilor spirituale şi morale în faţa materialismului ştiinţific. Biserica vedea clar că dacă se accepta imaginea mecanistică despre lume ca „materie în mişcare", credinţa în minuni ar fi fost subminată, conceptul de intervenţie divină în treburile omeneşti ar fi fost distrus, iar universul ar fi fost lipsit de sensul lui tainic.

Noua psihologie nu era înclinată atît spre

 speculaţii teologice abstracte, cît spre trăirea re-

ligioasă concretă prin intermediul unor imagini de mare intensitate. Misticismul Sfintei Tereza și al Sfîntului Ioan de Yepis se deosebea de misticismul medieval prin controlul rațional și documentarea scrisă asupra fiecărei faze a înălțării sufletului din genunea păcatului către extazul unirii cu divinitatea.

Cea mai tipică expresie a bisericii militante era însă Compania lui Iisus, fondată de Ignațiu de Loyola, ostaș și om de acțiune. Iezuiții săi au sprijinit adaptarea doctrinei bisericești la condițiile moderne; ei țineau cont de realitățile morale și politice ale vremii și participau din plin la procesul educativ, la treburile obștești și la activitatea misionară. Condus de șeful Companiei, iezuitul se considera „luptător al Domnului sub flamura crucii" și era gata să plece pentru „a răspîndi credința printre turci sau alți necredincioși, chiar și în India, sau printre eretici, schismatici ori unii dintre cei credincioși". În scopuri misionare, întreaga lume era împărțită în regiuni iezuite, iar armata de ocupație preoțească venea în urma navigatorilor și conchistadorilor.

Latura spirituală a organizării ostășești a iezuiților se oglindește în *Exercițiile spirituale* concepute de Sfîntul Ignațiu — o explorare precisă, disciplinată a tainelor credinței prin intermediul simțurilor. Ca element al sistemului iezuit de educație, Sfîntul Ignațiu a elaborat o serie de meditații, cu durata de patru săptămîni, ce duc la purificarea sufletului. Toate facultățile mintale intră în joc, astfel că experiența ia un caracter marcat personal. Tema primei săptămîni este păcatul, iar urmările lui sînt sesizate, pe rînd, de fiecare simț. În „Supliciul văzului" novicele zărește cu ochii minții groaznicele cuvinte înscrise pe poarta infernului — „Mereu, niciodată" — și vede flăcările gheenei izbucnind în jurul său. În „Supliciul sunetului" el aude gemetele milioanelor de damnați, urletele demonilor, trosnetul flăcărilor în care ard victimele. „Supliciul mirosului" îi amintește că trupurile celor damnați își păstrează în iad putreziciunea mormîntului. „Trupurile lor moarte vor

mirosi greu", spune profetul Isaia. În „Supliciul gustului" cei osîndiți vor suferi de foame precum cîinii; „fiecare va mînca din carnea brațului său", iar vinul lor va fi „venin de șerpi și otravă cumplită de aspidă". Iar în „Supliciul atingerii" damnații vor fi învăluiți în flăcări ce fac să fiarbă sîngele în vine și măduva în oase, dar nu ucid victima. Atît flăcările cît și carnea se reînnoiesc mereu, iar chinul este veșnic. În fazele finale se ajunge la suferința, învierea și înălțarea la cer a lui Hristos, totul încheindu-se cu contemplarea fericirii cerești. Afirmînd că omul își poate înrîuri propriul destin spiritual, optimismul iezuit era atractiv pentru oamenii de acțiune.

Un asemenea accent pronunțat asupra trăirii senzoriale ca mijloc de stîrnire a sentimentului religios nu putea să nu aibă efecte în artă. Prin iluzii arhitectonice, sculpturale, picturale, literare și muzicale, miracolele și conceptele transcendentale puteau fi făcute să pară reale simțurilor, iar concepția mistică despre lume se putea reafirma prin imagini artistice. Complexitatea crescîndă a vieții, proliferarea noilor cunoștințe, adîncirea explorărilor psihologice — totul contribuia la orientarea artei baroce. Pe măsură ce sporeau presiunile religioase, sociale și economice, oamenii erau tot mai înclinați să-și rezolve incertitudinile apelînd la cultul unor sfinți vizionari sau la puterea statului absolutist. Artiștii erau chemați cu entuziasm să sporească mărirea și puterea bisericii și statului. Lăcașurile religioase ale Contraformei erau încăpătoare, luminoase și ospitaliere, iar artiștii plastici, dramaturgii și compozitorii se străduiau împreună să facă din ele un fel de teatre în care concertul artelor constituia un preludiu la desfătările viitoarei fericiri cerești.

Claritatea renascentistă a definirii și compartimentării spațiului în structuri clar percepute face loc unei complexe geometrii baroce care ține seama de fluiditatea mișcării. Liniile, cercurile, triunghiurile și dreptunghiurile precis trasate ale Renașterii sînt înlocuite de spiralele, parabolele și ovalele în-

trepătrunse, de romboidele alungite și de poligoa-

nele neregulate ale barocului. La Borromini suprafeţele orizontale şi verticale se constituie în succesiuni de ritmuri unduitoare; echilibrul şi simetria cedează în faţa mişcării nervoase, neliniştite; pereţii sînt trataţi sculptural, iar suprafeţele etalează un bogat joc de culori, lumini şi umbre. Pictura se desprinde de zidurile verticale şi se aşază pe timpane şi pandantivi în triunghiuri sferice, pe muluri concave şi convexe, pe feţele interioare ale tavanelor, bolţilor şi cupolelor. În picturile lui Pozzo ziduri masive, plafoane boltite şi cupole se dizolvă în imagini nebuloase, iluzioniste ale marelui tărîm „de dincolo". La Bernini sfinţi şi îngeri de marmură plutesc liber în spaţiu. La El Greco substanţa corporală aproape nu mai există; figurile lui sînt mai mult spirit decît trup, iar peisajele de fundal mai curînd cereşti decît pămînteşti. Sfînta Tereza consemnează şi publică viziunile ei extatice într-o scînteietoare proză şi poezie spaniolă, astfel ca un public larg să le poată trăi indirect. Palestrina şi Victoria iluminează cîntările anului liturgic cu limpezimea contrapunctului lor, iar melodiile create de ei le adaugă strălucirea unui nou înţeles.

Însuşindu-şi stilul baroc şi contribuind la formarea idiomului artistic al vremii, iezuiţii au coborît arta barocă de pe treapta strict aristocratică şi au dus cu ei noile forme pretutindeni unde au ajuns, dînd astfel barocului dimensiunile unui stil internaţional. Biserici baroce ale Contraformei se pot întîlni în Mexic (fig. 261), în America de Sud sau în Filipine. Extraordinara vigoare a bisericii militante a reuşit să fructifice noi surse spirituale şi să învioreze catolicismul într-atît, încît să devină din nou o amplă mişcare religioasă.

CRONOLOGIE / Roma şi Spania, secolul al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea

Istorie generală: Roma

1527 Mercenarii lui Carol Quintul pradă Roma. Reforma protestantă sub conducerea lui Luther în Germania, Zwingli

şi Calvin în Elveţia. Începe reacţia contra umanismului renascentist

1534 Începutul Contrareformei

1540 Ignaţiu de Loyola fondează ordinul iezuiţilor (Compania lui Iisus)

1542 Instituirea Inchiziţiei

1543 Copernic publică *Despre mişcările de revoluţie ale corpurilor cereşti*. Începe cenzurarea tipăriturilor

1545 Conciliul din Trento (1545—1563) iniţiază reformarea bisericii şi reafirmă dogmele

1547 Michelangelo este numit arhitect la San Pietro

1555 Volterra primeşte dispoziţii de a picta draperii pe goliciunile „păcătoase" din *Judecata de apoi* a lui Michelangelo

c.1562 Teresa de Ávila şi Juan de Yepis reformează ordinele carmelite

1575 Congregaţia oratoriului (fondată de Filippo de' Neri) capătă aprobarea oficială

1616 Papa îi interzice lui Galileu să „predea sau să apere" învăţături ce ar confirma teoria lui Copernic; Galileu este adus în faţa Inchiziţiei în 1633

1622 Ignaţiu de Loyola, Filippo de' Neri, Francisco Javier şi Teresa de Ávila sînt canonizaţi

Istorie generală: Spania

1474— 1516 Domnia lui Ferdinand şi a Isabelei; descoperirea Indiilor occidentale de către Columb (1492) şi a Americii de Sud (1498); expulzarea maurilor şi evreilor din Spania

1516— 1556 Carol I, rege al Spaniei; devine Carol Quintul, împărat al Sfîntului Imperiu roman, în 1519

1556— 1598 Filip al II-lea, rege al Spaniei; Imperiul spaniol atinge cea mai mare întindere a sa

1561 Oraşul Madrid este ales capitală

1563— 1584 Se construieşte palatul Escorial

1583 Victoria publică *Missarum libri duo*, o culegere de mise dedicată lui Filip al II-lea

1588 Armada spaniolă este scufundată de flota engleză

1598— 1621 Filip al III-lea, rege al Spaniei; declinul puterii spaniole

	1600	Victoria publică culegeri de mise, motete, psalmi și imnuri dedicate lui Filip al II-lea
	1604	Cervantes publică *Don Quijote* (partea I) la Madrid (partea a II-a, 1615)
1621—	1665	Filip al IV-lea, rege al Spaniei
	1623	Velázquez este numit pictor al curții
	1648	Pacea din Westfalia; stăvilirea puterii spaniole în Europa

Arhitecți și sculptori

?—	1573	Juan Bautista de Toledo
1507—	1573	Giacomo Vignola
1530—	1597	Juan de Herrera
1531—	1621	Juan Bautista Monegro
c.1540—	1604	Giacomo della Porta
1556—	1629	Carlo Maderno
c.1580—	1648	Gomez de Mora
1598—	1680	Gianlorenzo Bernini
1599—	1667	Francesco Borromini
1665—	1725	José de Churriguera
c.1683—	1742	Pedro de Ribera

Pictori

1498—	1578	Giulio Clovio
c.1541—	1614	El Greco (Domenikos Theotokopoulos)
1573—	1610	Michelangelo Merisi da Caravaggio
1599—	1660	Diego Velázquez
1617—	1682	Bartolomé Murillo
1642—	1709	Fra Andrea Pozzo

Muzicieni

c.1500—	1553	Cristóbal Morales
c.1500—	1566	Antonio de Cabezón
1524—	1594	Giovanni da Palestrina
c.1548—	1611	Tomás Luis de Victoria

Scriitori

1491—	1559	Ignațiu de Loyola
1515—	1582	Teresa de Ávila
1538—	1584	Carlo Borromeo
1542—	1591	Juan de Yepis
1547—	1616	Miguel de Cervantes
1562—	1635	Lope de Vega
1600—	1681	Pedro Calderón

14. Stilul baroc aristocratic

FRANȚA ÎN EPOCA LUI LUDOVIC AL XIV-LEA

Totul la Ludovic al XIV-lea sugera grandoarea. Concepția sa despre regalitate i-a asigurat supranumele de *le grand roi;* codul său de etichetă a creat manierele elegante; el era, în toate privințele, *le grand seigneur;* o splendidă arteră din Paris se numește *Rue Louis le Grand;* iar domnia sa a dat veacului numele de *le grand siècle.* În momentul pictării tabloului său de către Hyacinthe Rigaud în 1701 (fig. 262), Ludovic era, oficial, rege de peste cinci decenii, iar în fapt de peste patru. Îmbrăcat în mantia căptușită cu hermină pe care o purtase la încoronare și având pe pieptul său regal colierul de Mare maestru al Ordinului Sfîntului Spirit, Ludovic al XIV-lea pare a rosti cuvintele ce i-au adus atîta faimă: *L'état c'est moi* — „Statul sînt eu". Cum el era de fapt întruchiparea Franței, portretul său, pe drept cuvînt, era portretul unei instituții, iar persoana sa era un stîlp ce susținea statul la fel cum coloana pictată susține clădirea din fundal. Oricît de pompos și pretențios ar fi portretul, el se încadrează perfect în iluzionismul unei perioade ce se străduia să dea haina realității unor noțiuni absconse ca dreptul divin al regilor, absolutismul și centralizarea politică a statului.

Reuşita acestui sistem centralizat se vede în realizările unei domnii în timpul căreia puterea feudală a nobilimii provinciale a fost sfărîmată, biserica a devenit o parte a statului (iar nu statul o parte a bisericii), Parisul a ajuns să fie capitala intelectuală şi artistică a lumii, iar Franţa a dobîndit o poziţie dominantă printre ţările europene. Pentru arte, alianţa cu absolutismul însemna că ele erau utile ca instrumente de propagandă, ca factori în afirmarea puterii şi prestigiului ţării, ca mijloace de mărire a strălucirii curţii, de impresionare a înalţilor oaspeţi şi de stimulare a exportului. Toate acestea au dus, firește, la o concepţie despre artă ca auxiliar al cultului monarhiei şi ca element de perpetuare a mitului. Regele fiind principalul protector şi client, arta a devenit, inevitabil, un departament al guvernului, iar Ludovic era înconjurat de un roi de sateliţi culturali, fiecare din ei avînd supremaţia în respectivul domeniu. Întemeierea Academiei de limbă şi literatură în 1635, a Academiei regale de pictură şi sculptură în 1648 şi a altor aşezăminte a făcut posibil ca Boileau să domine pe tărîmul literelor, Lebrun în arta plastică, iar Lully în muzică. Absolutismul însemna deci uniformizare, nici un artist nemaiputînd primi comenzi sau slujbe decît pe cale oficială. Ludovic totuşi ştia ce urmăreşte, şi într-un discurs la Academie observa: „Domnilor, vă încredinţez cel mai preţios lucru din lume, faima mea". Conştient de aceasta, el îi apăra pe scriitori şi artişti, îi subvenţiona generos şi, mai ales, exercita acea calitate de prim rang a oricărui protector: bunul gust.

Semnul exterior, vizibil, al absolutismului se va manifesta în teatralizarea vieţii personale şi publice a acestui *Roi Soleil*, „Rege-soare". Adoptarea soarelui ca simbol era destul de firească, iar motivul soarelui radiant era des folosit în decoraţia palatelor regale. Ca protector al artelor, Ludovic se putea asemui lui Apollo, zeul-soare şi protectorul olimpian al Muzelor. Dimineaţa, cînd Regele-soare se trezea şi începea să lumineze,

sculare regelui (*lever du roi*) era la fel de strălucitoare, în felul ei, ca răsăritul soarelui. Acest moment special punea în mişcare un furnicar de curteni ce se îngrămădeau în dormitorul regelui precis la ora 8, pentru a-i înmîna acestuia diferitele piese ale veşmîntului regal. O ceremonie tot atît de pitorească avea loc la culcarea regelui (*coucher du roi*), cînd Regele-soare, în licărul auriu a lumînărilor, „apunea", în sfîrşit, la ora 10 seara. Viaţa lui Ludovic era un necontenit spectacol, fiecare oră avînd repartizate acţiunea, costumul, actorii şi publicul ei. Evenimentele mai rare — botez, căsătorie, încoronare — constituiau ceremonii aparte. Chiar şi naşterile regale cereau un public care să asigure ţara de legitimitatea oricărui suveran viitor. În zilele noastre, cu miniştri prozaici şi monotone corpuri legiuitoare, este greu să ne imaginăm efectul copleşitor al fastului şi ceremonialului de la curtea unui monarh absolut. Dacă nobililor şi supuşilor săi li se oferea un spectacol suficient de măreţ, ori o procesiune grandioasă, cîrmuitorul putea să obţină cam tot ce dorea.

Pe întreaga durată a unei domnii de 72 de ani, Ludovic al XIV-lea a jucat rolul principal în această continuă reprezentaţie curtenească, cu tehnica degajată şi întreaga siguranţă de sine a unui actor desăvîrşit. Unui asemenea actor mare îi trebuia, desigur, un public mare, iar un asemenea spectacol cerea un decor potrivit. Au fost chemaţi deci arhitecţi care să clădească un şir nesfîrşit de saloane ce comunicau între ele, constituind fundaluri impozante pentru intrări triumfale; grădinari-decoratori, care să amenajeze mari alei pentru cortegii în aer liber; pictori care să decoreze plafoanele cu nori trandafirii şi zeităţi clasice, astfel ca monarhul să coboare pe lungile scări interioare ca dintr-un cer olimpian; muzicieni care să dea sunet tobelor şi fanfarelor ce însoţeau maiestuoasele intrări ale regelui. Nu întîmplător, deci, Luvrul şi palatul Versailles par nişte vaste teatre, picturile şi tapiseriile lui Lebrun par cortine şi fundaluri, iar sculpturile lui

Bernini, Puget și Coysevox amintesc de recuzita teatrală; după cum nu întîmplător cele mai importante manifestări literare sînt tragediile lui Racine și comediile lui Molière, iar formele muzicale specifice sînt baletele și operele de curte ale lui Lully.

ARHITECTURA

În 1665, la stăruințele ministrului său Colbert, Ludovic a cerut papei să-i permită principalului arhitect de la Vatican, Gianlorenzo Bernini, să vină la Paris pentru a supraveghea reconstruirea Luvrului. Ajuns în Franța, Bernini a fost primit cu toată cinstea ce i se datora ca artist de frunte al vremii sale. Planul lui de reconstruire a palatului era radical în multe aspecte. El ar fi impus înlocuirea părților existente ale clădirii cu un grandios palat baroc de tip italian. Colbert a admis că palatul propus de Bernini, cu săli de bal și scări monumentale, era într-adevăr un proiect măreț, dar de fapt, ca reședință regală, el nu aducea nimic în plus. După un șir de festivități, Bernini s-a înapoiat la Roma. Planul lui a fost abandonat, iar un arhitect francez, Charles Perrault, a fost numit pentru a face lucrarea. Acest episod s-a dovedit a fi un punct de cotitură în istoria culturii, marcînd slăbirea influenței artistice italiene în Franța. De asemenea, el ne arată că Ludovic al XIV-lea avea și planuri proprii.

Fațada lui Perrault (fig. 263) cuprinde cîteva elemente din proiectul elaborat de Bernini — acoperișul plat, ascuns după o balustradă palladiană, și frontul lung, drept, cu aripile dispuse în prelungire, lateral, și nu încadrînd o curte, ca în maniera arhitectonică franceză. Contribuția lui Perrault o constituie parterul, a cărui masivitate e întreruptă doar de șirul ferestrelor. Acest nivel funcționează ca platformă pentru colonada corintică de proporții clasice care, cu perechile ei de coloane, parcurge ritmic și maiestuos întreaga lungime a fațadei. Spațiul dintre colonadă

și zidul clădirii permite un bogat joc de lumini și umbre — element favorit al idealului baroc. Friza de ghirlande adaugă o nuanță de bogăție decorativă, iar frontonul central și stilul clasic al coloanelor și pilaștrilor constituie un factor de sobrietate.

Chiar pînă la venirea lui Bernini în Franța, și cu mult înainte de terminarea Luvrului, Ludovic concepuse ideea unei reședințe regale în afara Parisului, unde să poată scăpa de constrîngerile orașului, să se afle în sînul naturii și să urmeze un alt mod de viață. Colbert, care considera că locul regelui este la Paris, a încercat să-i schimbe hotărîrea, iar Ludovic a permis terminarea palatului Luvru ca o concesie făcută capitalei. Dar adevărata lui capitală urma să fie Versailles. Proiectul era destul de măreț ca să simbolizeze supremația tînărului monarh absolut, care își afirma puterea asupra statelor rivale, nobilimii latifundiare din propria sa țară, parlamentului, adunărilor provinciale, consiliilor orășenești și burgheziei comerciale. Afară din Paris un maximum de atenție se putea concentra asupra persoanei lui, existînd prea puțini factori care s-o distragă. Pe un loc împădurit, cu aproape jumătate din suprafața Parisului și care aparținea integral coroanei, totul putea fi proiectat de la început fără a lăsa nimic la voia întîmplării, și se putea organiza un mod absolut nou de viață.

Marea axă a palatului Versailles începe cu *Avenue de Paris* (fig. 264 dreapta sus), taie în două palatul propriu-zis și trece de-a lungul marelui canal, spre orizont, unde se pierde în depărtare. De ambele părți, la intrarea în incinta palatului, se află cazărmile gărzii, remize pentru caleși, grajduri, adăposturi pentru cîini și sere de portocali. Acestea din urmă au atras din partea unui ambasador străin observația că Ludovic al XIV-lea este, desigur, cel mai magnific dintre regi, căci el are pentru portocalii săi un palat mai frumos decît reședințele altor monarhi. Marea alee se îngustează treptat, traversînd piața de

 arme, spre curtea de onoare din marmură

(fig. 275), deasupra căreia se găseşte nucleul întregului plan — dormitorul regal. Întregul proiect este atît de logic şi de simetric încît constituie un model de compoziţie spaţială absolută şi face din Versailles o construcţie integrată, atotcuprinzătoare, care închide în ea atît spaţiul interior, cît şi o mare întindere de spaţiu exterior. Nici o clădire sau parte de clădire nu e independentă, iar împreună ele sînt de neconceput fără mediul natural. Grădinile, parcurile, aleile şi potecile dispuse radiar sînt tot atît de mult părţi ale întregului, cît şi sălile, saloanele şi coridoarele palatului însuşi.

Jules Hardouin-Mansart a fost arhitectul celor două aripi ce extind clădirea principală pe o lăţime de peste 600 m (fig. 264). Planul său este remarcabil prin accentul orizontal realizat de nivelul uniform al acoperişului, întrerupt doar de capelă (un adaos de la începutul secolului al XVIII-lea). Simplitatea şi eleganţa acestor linii drepte şi lungi, în contrast cu profilul neregulat al unei clădiri medievale, proclamă un nou simţ al spaţiului. Din fiecare încăpere vederi ale parcului se integrează cu decoraţia interioară şi stau mărturie unei noi înţelegeri a naturii. Un detaliu al faţadei dinspre parc ne arată cît de liber trata Mansart ordinele clasice (fig. 265) şi cum se dezvoltă ornamentaţia caturilor, de la baza asemănătoare unei platforme pînă la mansardă şi balustradă, cu sculpturile respective. În ansamblu, clădirea este o impunătoare mostră de exuberanţă şi grandoare barocă moderate printr-o discreţie şi reţinere de tip palladian.

Unele interioare s-au păstrat ori au fost restaurate în stil Ludovic al XIV-lea. Cea mai impozantă încăpere este celebra Sală a oglinzilor, situată de-a lungul axei principale a palatului, cu vedere spre parcul spaţios (fig. 266). Proiectată de Mansart şi decorată de Lebrun, ea a fost scena unor importante ceremonii, constituind un fel de apoteoză a monarhiei absolute. Pilaştri corintici din marmură verde susţin bolta bogat împodobită, cu picturi de Lebrun şi cu inscripţii din

Boileau şi Racine — totul întru proslăvirea Regelui-soare.

Parcul, creaţie a arhitectului André le Nôtre, nu este un simplu cadru pentru clădiri, ci se încorporează întregii scheme spaţiale (fig. 267). Structura lui geometrică simbolizează dominaţia omului asupra naturii, dar în sensul adoptării ei de către om, nu a menţinerii la distanţă. Bazinele rectangulare, bogat populate cu peşti şi lebede, reflectă contururile clădirii ca un ecou al sălilor cu oglinzi dinăuntru. Statuile de zeităţi acvatice şi de nimfe ce sînt plasate în colţuri au fost executate după schiţe de Lebrun şi personifică rîurile şi fluviile Franţei. Grădinile şi parcul alcătuiesc un sistem logic de terase, alei largi şi cărări pornind radiar dintr-o serie de spaţii defrişate. Totul este bogat împodobit cu fîntîni, bazine, canale, pavilioane, grote şi cu numeroase statui. Ingineri iscusiţi au instalat peste 1200 de fîntîni care, cu jeturile lor ce se combină în jocuri variate, sînt adevărate minuni decorative. Fiecare din ele a primit un nume şi un grup sculptural adecvat.

Palatul Versailles este, aşadar, nu atît un omagiu adus vanităţii lui Ludovic al XIV-lea, cît un simbol al monarhiei absolute şi cel mai remarcabil exemplu de arhitectură barocă aristocratică. El reprezintă o îndepărtare de cîrmuirea feudală, descentralizată, către statul centralizat modern. Ca amplu proiect publicitar, el s-a dovedit un factor de mare influenţă în diplomaţia internaţională a vremii. Urbanizînd aristocraţia rurală şi înlesnind activităţile de curte, palatul Versailles a format pentru arte un public mai numeros şi mai rafinat. El a asigurat transferul centrului de gravitate artistic din Italia în Franţa. Curtea era, de asemenea, un centru al gustului şi distincţiei, iar ca loc de pregătire a meseriaşilor de înaltă calificare, el a dat Franţei, practic, o întîietate în chestiuni de modă şi eleganţă care continuă pînă în zilele noastre. Reunind toate activităţile curţii într-un singur edificiu, Ver-

 sailles deschide calea spre conceptul de arhitectură

ca mijloc de creare a unui nou mod de viață. La Versailles un vast proiect rezidențial, de mărimea unui oraș, a fost în așa fel construit, încît să cuprindă natura, iar nu s-o excludă. Detalii din planul parcului (elaborat de Le Nôtre), cum sînt potecile dispuse radiar, au stat la baza realizării unor cartiere noi din Paris, iar planul orașului Washington, bunăoară, se trage direct din structura acestui parc. Urbaniștii și constructorii de locuințe din epoca noastră văd în Versailles prototipul idealului modern de amplasare a unor mari zone rezidențiale în strîns contact cu natura. În sfîrșit, pornind de la un plan grandios, palatul Versailles a deschis calea proiectării unor orașe întregi de la bun început, fără neajunsurile creșterii și modificărilor întîmplătoare. În acest sens, el este unul din primele exemple de urbanism modern și de proiectare urbană pe scară largă.

SCULPTURA

În timp ce lucra la planurile Luvrului, Gianlorenzo Bernini era asaltat de cereri din partea multor persoane, care îi propuneau tot felul de comenzi, de la fîntîni pentru parcuri pînă la morminte pentru strămoși. Ca de obicei, regele avea prioritate în asemenea situații, iar Bernini a primit de la el o comandă pentru un portret-bust (fig. 268). Acest produs secundar al șederii artistului la Paris s-a dovedit finalmente un succes mult mai mare decît misiunea sa principală.

Renunțînd la obișnuitele ședințe de poză, Bernini a făcut schițe rapide în creion în timp ce Ludovic juca tenis ori prezida reuniuni ministeriale, astfel că și-a putut observa subiectul în acțiune. Artistul era convins că mișcarea definește cel mai bine personalitatea și scoate în evidență caracteristicile individuale ale subiectului, iar schițele le-a făcut, spunea el, „pentru a mă pătrunde, a mă îmbiba de trăsăturile regelui". După ce a „prins" personalitatea celui pe care voia să-l înfățișeze, pasul următor era să stabi-

lească ideile generale — noblețea, maiestatea și mîndria optimistă a tinereții. Aici intervin toate accesoriile — costumul, draperia, poziția capului și așa mai departe. După încheierea operațiilor preliminare și definitivarea aspectelor generale și individuale, regele i-a pozat de treisprezece ori, pe cînd Bernini, lucrînd direct în marmură, făcea ultimele retușuri.

Ca majoritatea operelor din acea epocă, bustul conține aluzii alegorice. Bernini notase, în conversațiile sale, asemănarea lui Ludovic cu Alexandru cel Mare, al cărui chip îl cunoștea de pe monede vechi. Un anumit rol a jucat și tendința de măgulire curtenească, dar potrivit cu convențiile vremii, dacă regele urma să fie redat ca erou militar, el trebuia să apară ca un împărat roman călare; sau, pentru a fi *le roi soleil*, trebuia să ia înfățișarea lui Apollo. Cum intenția lui Bernini era să înfățișeze grandoarea și maiestatea, alegerea logică a fost Alexandru, ca personificare a regalității.

Pe lîngă asemenea portrete, renumele lui Bernini ca sculptor se baza mai ales pe statui cu caracter religios, ca *Extazul Sf. Tereza* (fig. 250), pe numeroasele fîntîni create de el la Roma și pe grupuri mitologice ca *Apollo și Dafne* (fig. 269), menite să împodobească reședințele aristocrației. Această din urmă lucrare este plină de mișcare tinerească și de încordare dramatică. Conform mitului, Apollo, ca patron al Muzelor, căuta frumusețea ideală, simbolizată aici de nimfa Dafne. Sculptorul a fixat momentul plin de conținut care ne dezvăluie atît ce s-a petrecut înainte, cît și ce va urma. Fugind din îmbrățișarea înfocată a lui Apollo, Dafne invocă zeii, care îi aud ruga și o preschimbă într-un dafin. Deși începe să prindă rădăcini, iar membrele îi sînt acoperite parțial cu scoarță, ea pare încă a vădi o mișcare tremurîndă. Diagonala imaginară ce unește mîna lui Apollo cu degetele înfrunzite ale nimfei conduce ochiul în sus, departe. Suprafețele complexe sînt exploatate pentru a crea un joc maxim de lumină și umbră. Sculptorul a contu-

rat cu grijă diferitele texturi — carnaţia netedă, draperia curgătoare, părul fluturînd, scoarţa, frunzele, ramurile — conform cu obiectivul său: pictura în marmură. Dar, în primul rînd, Bernini şi-a realizat intenţia expresă — de a obţine mişcare, emoţie cu orice preţ şi de a da marmurei aparenţa plutirii în spaţiu.

Parcul de la Versailles a oferit sculptorilor francezi un debuşeu inepuizabil pentru creaţiile lor. Mulţi se duceau în Italia să copieze antichităţi mult admirate, ca grupul *Laocoon* (fig. 62). Aceste cópii erau apoi trimise la Versailles şi instalate pe piedestaluri de-a lungul aleilor din parc. Alţi sculptori, ca Girardon, realizau variante ale fîntînilor lui Bernini, încorporînd — aşa cum făcuse acesta — mişcarea apei în structura ansamblului. Cele mai multe statui de la Versailles îşi ating însă efectul numai ca elemente ale cadrului general, şi doar cîteva piese au trecut proba timpului, rămînînd capodopere individuale. Printre acestea din urmă sînt unele lucrări de Puget, ca *Milo din Crotona* (fig. 270). Acest grup ni-l arată pe vestitul campion de lupte olimpice, care îl chemase pe însuşi Apollo la întrecere, fiind supus inevitabilei pedepse rezervată oricărui muritor ce îndrăznea să provoace un zeu nemuritor. Şi Coysevox, care trăia şi lucra la Versailles, s-a aflat sub influenţa lui Bernini.

PICTURA

Patronajul artelor pe scară amplă, internaţională era o prerogativă a regelui încă din vremea lui Francisc I, iar cortegiul de figuri distinse care se perinda la curtea franceză şi care în veacul al XVI-lea îi inclusese pe Leonardo da Vinci şi Benvenuto Cellini nu încetase niciodată. În fruntea noilor veniţi se afla acel mare flamand cosmopolit, Peter Paul Rubens. Deşi rămăsese loial Flandrei şi Anversului, unde îşi păstra atelierul, Rubens studiase operele lui Tiţian şi Tintoretto la Veneţia şi pe cele ale lui Michelangelo şi Rafael

la Roma. Bucurîndu-se permanent de favoarea nobilimii, el a petrecut lungi răstimpuri în Spania şi mai ales în Italia, la Mantova. Sub domnia lui Ludovic al XIII-lea, cînd se încheiau lucrările la palatul Luxembourg, reşedinţa reginei-mame, Maria de Medici, dorinţa acesteia a fost să fie chemat un pictor care să poată decora pereţii unei galerii într-un fel care să se potrivească arhitecturii baroce în stil italian. Soarta Mariei ca regină a lui Henric al IV-lea şi regentă a fiu'ui ei, Ludovic al XIII-lea, era la fel de ştearsă, de mediocră ca şi firea ce i-o dăruise natura. Totuşi, ca urmaşă în linie directă a lui Lorenzo Magnificul, ea părea să simtă că renumele postum al principilor depinde adesea mai mult de felul în care îşi aleg artiştii, decît de iscusinţa lor în conducerea treburilor de stat.

Ciclul de 21 pînze mari pictate de Rubens au oferit apoteoza imaginară cerută de monotona viaţă a Mariei, iar meritul acestei biografii vizuale aparţine mai curînd bărbatului care a pictat-o, decît femeii care a trăit-o. Remarcabil este faptul că Rubens putea să manifeste atîta libertate individuală în limitele strîmte ale protocolului de la curte şi să obţină performanţa de a da satisfacţie atît sieşi, cît şi regalei sale cliente. În concepţia sa plină de grandoare, zeii antici coborîseră de pe înălţimile celeste ale muntelui Olimp ca să se instaleze în ambianţa mai antrenantă a Parisului. Chiar înainte de naşterea Mariei, Iunona şi Iupiter convinseseră pe cele trei Parce să-i meneasca un destin strălucit. Să citească o învăţase însăşi Minerva, iar profesor de muzică i-a fost Apollo în persoană. Mitica-i elocvenţă venea de pe buzele lui Mercur, iar cele trei Graţii îi dăruiseră toate farmecele feminine posibile. Cînd acest model de strălucire şi virtute atinge culmea graţiei şi frumuseţii sale, însăşi Triada capitolină prezidează scena cu *Henric al IV-lea primind portretul Mariei de Medici* (fig. 271). Minerva, ca zeiţă a păcii şi războiului, şopteşte cuvinte înţelepte la urechea regelui, în timp ce doi amoraşi — un

 detaliu bizar — încearcă în joacă să ridice greul

scut și coiful monarhului. Scena de deasupra asigură pe orice privitor că într-adevăr căsătoriile se fac în cer, unde Iupiter cu vulturul său și Iunona cu păunii săi își dau binecuvîntarea olimpiană.

Idealul baroc de opulență și generozitate apare din nou într-o pictură de mai tîrziu a lui Rubens, *Grădina dragostei*. Cadrul real al acestei alegorii este grădina propriei sale vile luxoase din Anvers, iar intrarea bogat împodobită din fundal există încă. Subiectul, de tip bacanal, se desfășoară pe diagonală, începînd cu îngerașul durduliu din stînga jos. Rubens însuși o îndeamnă pe Helena Fourment, a doua sa soție — prezentă în multe din picturile sale tîrzii — să se alăture celorlalți participanți la petrecerea din grădina dragostei. Restul imaginilor se derulează pe spirală, culminînd în figura Venerei care, ca element al fîntînii, conduce petrecerea. Folosirea unor mari zone cu culori primare intense — roșu, albastru, galben — dă viață scenei și mărește efectul pitoresc.

Rubens reușește să îmbine culoarea bogată a lui Tițian și tensiunea dramatică a lui Tintoretto cu propria sa energie și exuberanță fizică. Creațiile lui au ceva din pornirea eroică a lui Michelangelo, deși le lipsesc introspecția și reținerea vădite de el. Organizarea complexă a spațiului și libertatea de mișcare amintesc de El Greco, dar figurile sînt pe atît de robuste și rubiconde, pe cît de înalte și emaciate erau ale acestuia. Succesul dobîndit de Rubens cu picturile religioase, scenele de vînătoare și peisajele sale, ca și cu subiectele mitologice, care îi conveneau perfect sub raport temperamental, ne arată gama extrem de largă a resurselor sale picturale. Puțini sînt artiștii — poate chiar nici unul — care l-au egalat vreodată în privința forței de invenție și a strălucirii în mînuirea penelului.

Pe cînd Rubens executa frescele din galerie, un obscur pictor francez, Nicolas Poussin, care executase unele decorații minore, a schimbat palatul Luxembourg cu atmosfera mai puțin restrictivă a Romei.

Aici și-a dobîndit în scurt timp o reputație solidă, care a ajuns la urechile cardinalului Richelieu. Acesta a cumpărat multe din picturile lui Poussin și l-a determinat să revină în Franța. În 1640 Poussin s-a întors pentru a picta Marea galerie a Luvrului — pentru care a primit nenumărate favoruri din partea lui Ludovic al XIII-lea, ca și mult-rîvnitul titlu de „prim pictor al regelui". Inevitabilele intrigi de curte ce au urmat acestei cinstiri l-au indispus într-atît pe Poussin, încît după doi ani a plecat iarăși la Roma, ca un fel de ambasador artistic al Franței, dirijînd munca pictorilor francezi trimiși acolo pe socoteala statului pentru a studia și copia capodopere italiene în vederea decorării Luvrului. La Roma Poussin a putut să se dedice, tot restul vieții sale, studiilor clasice, avînd o independență ce i-a permis să-și elaboreze propriile-i principii și idealuri, ca și timpul de a picta tablouri cu subiecte ce variază de la scene mitologice și religioase pînă la teme istorice și peisaje arhitecturale.

Două picturi într-adevăr superbe, cu teme similare ca violență și avînt pătimaș, ne oferă prilejul unei interesante comparații de temperament artistic între Rubens și mai tînărul său coleg francez (fig. 272, 273). Scena pictată de Poussin se referă la legendara întemeiere a Romei, așa cum au relatat-o istoricii Tit Liviu și Plutarh. Romulus, nereușind să găsească soții pentru războinicii săi, a organizat o sărbătoare religioasă, cu jocuri și festivități, ca mijloc de a atrage pe sabini, o populație din vecinătate, în Forumul roman. Pentru Rubens, este o scenă robustă de implicare personală pătimașă, cu Castor și Pollux care, în cuvintele lui Aldous Huxley, „plonjează în marea de trupuri femeiești ce unduiește și se învolbură frenetic lîngă ei", Poussin, mai studios în efortul său de a re-crea trecutul clasic, caută în muzeele Romei modele pentru numeroasele lui figuri și recurge la Vitruviu pentru cadrul arhitectonic. Din poziția sa dominantă, pe porticul de templu din stînga, Romulus dă semnalul prestabilit, des-

 făcîndu-și mantia, semnal la care fiece roman

apucă o sabină și fuge cu ea. Deși subiectul vădește patimă și violență, Poussin temperează scena printr-o judicioasă alăturare de contrarii. Furia victimelor ultragiate contrastează cu calmul impasibil al lui Romulus și al oamenilor săi. Romulus, un cîrmuitor, știe că viitorul cetății stă în întemeierea de familii și că, într-un asemenea caz, scopul scuză mijloacele. Violența umană este de asemenea contrabalansată prin tihna ordonată a arhitecturii și peisajului din fundal. Carnea netedă, marmoreană a femeilor contrastează cu mușchii bine dezvoltați de sub pielea bronzată a romanilor. Contururile figurilor în general sînt clar definite, de parcă ar fi sculptate în piatră. Interesul permanent al lui Poussin pentru sculptura antică este ușor de constatat atunci cînd comparăm grupul din prim plan dreapta cu grupul elenist *Gal cu soția sa* (fig. 50). Deși asemenea filiații directe sînt relativ rare, grupul în speță vădește studiul atent întreprins de artist asupra statuariei antice din muzeele Romei. Clădirea din dreapta — o reconstituire de Poussin după descrierea unei bazilici romane din Vitruviu — demonstrează, o dată mai mult, dorința artistului de a fi exact în detalii.

Et in Arcadia ego ni-l prezintă pe Poussin într-o dispoziție mai calmă și mai lirică. Figurile rustice ale păstorilor par să fi ieșit dintr-o eglogă vergiliană, iar păstorița ar putea fi muza tragică dintr-o dramă de Corneille. Descifrînd literele inscripției latinești de pe sarcofag, „Și eu am fost în Arcadia", personajele rămîn pe gînduri. Ideea că păstorul din mormînt a trăit și iubit cîndva la fel ca ei aruncă un val de blîndă melancolie asupra grupului. În acest studiu meditativ de compoziție spațială, figura feminină, paralelă cu trunchiurile copacilor, definește axa verticală, pe cînd brațul păstorului din stînga se sprijină de sarcofag, creînd echilibrul orizontal. Fiecare gest, fiecare linie decurge inevitabil din logica rece a unei teoreme geometrice. Subiectul este, evident, pe gustul lui Poussin, căci el își găsise Arcadia proprie în Italia, desfătîndu-se tot restul vieții cu

monumente antice și cu vocile din trecut ce vorbeau tocmai prin astfel de inscripții. Ca și cei vechi, el încerca să-și desfășoare căutarea adevărului și a frumosului într-un tempo solemn și cu o gestică grațioasă. Ca și ei, căuta permanentul în trecător, tipul în individ, universalul în particular, unicul în mulțime.

Claude Gelée, mai cunoscut sub numele de Claude Lorrain, prefera, ca și compatriotul său Poussin, viața în Italia celei din Franța natală. Interesul lui s-a îndreptat totdeauna spre peisaj, dar gustul vremii impunea ca picturile să conțină personaje și să poarte titluri. Claude Lorrain a rezolvat problema pictîndu-și singur peisajele, lăsîndu-și ajutoarele să adauge cîteva figuri ocazionale și dînd apoi tablourilor sale nume obscure ca *Îmbarcarea reginei din Saba, Izgonirea Agarei* sau *David în peștera Adulam.* Glumind, el a spus odată că își vinde figurile și dă gratis peisajele. Scene de port ca *Debarcarea Cleopatrei la Tars* (fig. 274) îi dădeau o satisfacție aparte. În ele putea trata spații ample, cu delicate efecte de lumină solară difuză asupra atmosferei. Procedeul lui obișnuit era să-și echilibreze compozițiile, de ambele părți ale prim planului, cu clădiri și copaci — elemente pe care le redă cu numeroase detalii. Ochiul este apoi condus mai adînc în spațiu prin lungi vedute terestre și marine către orizontul vag definit. Predomină valorile formale, și nimic arbitrar sau accidental nu e lăsat să afecteze calitatea lor impunătoare.

Diferențele stilistice dintre Rubens și Poussin ilustrează admirabil fața liberă și fața academică a monedei baroce. Amîndoi pictorii îi cunoșteau bine pe clasici, amîndoi reflectau spiritul Contrareformei și amîndoi, în felul lor, reprezentau tradiția aristocratică. Dar pe cînd impetuozitatea lui Rubens nu cunoaște limite, Poussin rămîne distant, rezevat; pe cînd Rubens nu acceptă reținerea și își umple picturile cu mișcări violente, Poussin urmărește, cu austeritate, valorile formale; pe cînd figurile lui Rubens sînt moi

și cărnoase, ale lui Poussin sînt dure și statuare;

pe cînd Rubens îşi implică spectatorii în valul dezlănţuit al energiei sale vulcanice, picturile lui Poussin predispun mai curînd la meditaţie calmă. Sprijinul dat lui Poussin de Academie defineşte distincţia dintre barocul academic şi barocul liber. La sfîrşitul veacului al XVII-lea şi în cursul celui de al XVIII-lea, pictorii s-au împărţit în tabere ce îşi ziceau „poussinistă" şi „rubensistă", iar ecourile acestei dispute vor răsuna pînă în veacul al XIX-lea, în controversa dintre clasicism şi romantism.

MUZICA

La curtea lui Ludovic al XIV-lea manifestările muzicale şi dramatice erau la fel de fastuoase ca şi celelalte arte. Existau trei ansambluri de muzicieni: ansamblul de cameră, cuprinzînd celebrele *vingt-quatre violons* („Douăzeci şi patru de violine"), prima orchestră de coarde permanentă din Europa. Acest ansamblu de coarde cînta la baluri, la banchete, la concerte şi la operă. El cuprindea, de asemeni, lautişti şi clavecinişti. Mai erau, apoi *La Chapelle*, corul ce cînta la serviciile religioase, şi organiştii. A treia formaţie era *La Grande écurie*, compusă mai ales din suflători şi folosită la parăzi, serbări cîmpeneşti şi partide de vînătoare.

În timpul minoratului lui Ludovic, popularitatea baletului de la curte fusese disputată de opera italiană, un „spectacol pentru principi" pe care cardinalul Mazarin încerca să-l introducă din ţara sa de origine. În 1660 Cavalli, care ridicase teatrul liric veneţian pe o treaptă înaltă de dezvoltare, este invitat la Paris pentru a compune şi monta o operă. Efectul a fost mediocru, dar doi ani mai tîrziu Cavalli compune o altă operă, cu prilejul căsătoriei lui Ludovic. Baletul curţii mai era ameninţat şi de Molière, care îmbină elemente de comedie, muzică şi dans într-un spectacol pe care îl numeşte „comedie-balet". Cea mai cunoscută şi mai populară creaţie de acest fel este

Burghezul gentilom, reprezentată prima oară la curte în 1670.

Jean-Baptiste Lully, un muzician plin de resurse, aştepta deoparte prilejul de a lansa cîteva surprize proprii. Florentin prin naştere şi francez prin educaţie, la numai şaptesprezece ani cînta deja în formaţia *Vingt-quatre violons*. Cînd Cavalli şi-a montat operele, Lully a compus scenele de balet care, în treacăt fie zis, au fost mai gustate decît operele în sine. Şi tot el colaborează cu Molière, compunînd părţile muzicale incluse în spectacolele de comedie-balet. Iar cînd s-a ivit momentul favorabil, Lully apare cu o formă franceză de operă numită de el „tragedie lirică". Una din primele opere de acest fel este *Alcesta*, reprezentată în Curtea de marmură de la Versailles la 4 iulie 1674 (fig. 275). Organizator talentat, Lully foloseşte cele „douăzeci şi patru de violine" ca nucleu al orchestrei sale, adăugîndu-le suflători din *La Grande écurie* pentru fanfare şi pentru scenele de vînătoare, bătălie şi deznodăminte dramatice. El pune şi corul în slujba operei, iar amplele părţi de dans introduse de compozitor asigură formaţiei de balet o activitate bogată. Lully ar fi putut apela, pentru librete, la marele dramaturg Racine, însă l-a preferat pe Quinault, un poet de mai mică importanţă, dar care era mai dispus să se conformeze cerinţelor lui şi mai puţin înclinat să revendice o mare parte din merit.

Forma acestor tragedii lirice s-a cristalizat de timpuriu, schimbîndu-se relativ puţin în anii următori. Ele încep cu o piesă orchestrală cunoscută sub numele de „uvertură franceză". Prima parte este un marş solemn, destul de greoi, cu note prelungite, sonorităţi masive şi înlănţuiri de disonanţe rezolvate, ca în ritornela de mai jos. A doua jumătate are un ritm mai vioi şi o textură mai marcat contrapunctică. Vine apoi prologul, cel din *Alcesta* fiind tipic. Decorul îl constituie grădina palatului Tuileries (care era încă, pe atunci, reşedinţa oficială a regelui), unde îşi face apariţia

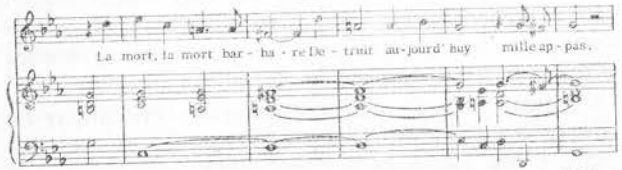
nimfa Senei. Declamîndu-şi textul în stil de reci-

tativ, ea face cîteva aluzii de actualitate, într-o terminologie mitologică înflorită, la războiul ce tocmai avea loc. Vine acum Gloria, pe muzica unui marş triumfal, căruia îi urmează un duet şi o arie. Celor două personaje li se alătură apoi un cor de naiade şi zeităţi pastorale, ale căror cîntece şi dansuri dau asigurarea că Franţa va fi mereu victorioasă, sub conducerea marelui erou, de a cărui identitate nu se îndoieşte, evident, nimeni. Se repetă apoi uvertura, şi urmează cele cinci acte ale unei tragedii clasice, avînd în bună parte aceeaşi schemă formală ca prologul.

Două fragmente din opera *Alcesta* (actul al III-lea, scena a 5-a) vor sluji la ilustrarea stilului adoptat de Lully. După moartea Alcestei, o lungă ritornelă orchestrală dă muzica solemnă, elegiacă cerută de intrarea corului ce o jeleşte pe eroină.

Alcesta (ritornelă, actul al III-lea, scena a 5-a) JEAN-BAPTISTE LULLY

Alcesta (arie, actul al III-lea, scena a 5-a) JEAN-BAPTISTE LULLY



Una din femeile îndurerate se apropie, arătîndu-şi mîhnirea prin gesturi şi prin expresia feţei. Aria ei (vezi mai sus) este în stilul de recitativ pe care Jean-Jacques Rousseau îl considera principalul „titlu de glorie", al lui Lully. Compozitorul susţinea mereu că muzica şi celelalte elemente ale operei sînt în slujba textului dramatic şi poetic, şi îi sfătuia pe cîntăreţi să ia pildă de la intonaţia nobilă, expresivă a actorilor îndrumaţi de Racine. Astfel, ariile lui Lully nu

sînt atît de fixe ca ariile italiene, ci urmează ritmul elastic, fluid al vorbirii şi frazarea naturală a poeziei şi prozei baroce franceze. Corul jelitorilor preia desfăşurarea muzicală din punctul unde se încheie aria cu o variantă a ritornelei iniţiale, iar scena se termină printr-un lung pasaj de cadenţă pentru orchestră şi cor, bazat pe o continuare a ritornelei.

Întrucît eroul se identifică strîns cu regele, un sfîrşit tragic nu era cu putinţă. Ca atare, în actul al IV-lea apare un *deus ex machina*, tocmai cînd lucrurile iau o turnură sumbră, iar actul al V-lea conduce tragedia lirică spre un sfîrşit glorios, triumfal.

Exploatînd succesul operelor sale şi recurgînd la abile manevre diplomatice, Lully devine, prin decret regal, fondatorul şi şeful Academiei regale de muzică. Aceasta este şi azi — după înlocuirea cuvîntului „regală" prin „naţională" — denumirea oficială a companiei de operă din Paris. Cu o energie de necrezut, acest monopolist muzical al epocii compunea o operă în fiecare an. Pe lîngă scrierea partiturii, el dirija orchestra, pregătea corul, instruia cîntăreţii şi dansatorii şi se ocupa de montare. El îşi conducea forţele muzicale şi dramatice cu mîna de fier a unui absolutist, nelăsînd să se strecoare nimic arbitrar sau întîmplător. În consecinţă, Lully a format cel mai disciplinat grup de cîntăreţi, dansatori şi instrumentişti din Europa. Faima lor s-a răspîndit pretutindeni şi, judecînd după mărturii contemporane, orchestra se remarca mai ales prin puritatea intonaţiei, prin mînuirea uniformă a arcuşurilor, prin precizia ritmului şi a măsurii, ca şi prin eleganţa trilurilor şi ornamentelor melodice, comparabile cu „sclipirea nestematelor".

Practic de unul singur, Lully a unificat baletul şi a întemeiat opera franceză. Modul în care el a uniformizat succesiunea dansurilor poartă numele de „suită franceză"; forma sa de uvertură se numeşte „uvertura franceză"; structura dată de el

 operei a rămas neschimbată timp de aproape două

veacuri. Chiar dacă libretele erau scrise de Quinault, operele lui Lully pot fi privite ca oglindiri în muzică ale tragediilor lui Racine. Găsim în ele acelaşi respect pentru normele clasice, aceeaşi frazare plină de demnitate, aceeaşi precizie rafinată. Limitările lor se trag inevitabil din înseşi circumstanţele în care au fost create. Adresîndu-se unui singur grup social, ele nu au rezonanţa umană mai amplă ce le-ar fi asigurat păstrarea în repertoriu. La fel ca Poussin, ele sînt distante, reţinute, aristocratice. Totuşi opera, prin îmbinarea ei de limbaj grandilocvent, interes emoţional, strălucire sonoră, mişcare maiestuoasă şi eleganţă vizuală, apare ca una din cele mai mari realizări ale perioadei baroce.

IDEILE

Numeroasele manifestări ale stilului baroc aristocratic s-au cristalizat mai ales în jurul a două idei distincte, dar corelate: absolutismul şi academismul.

ABSOLUTISMUL. Conceptul de stat unitar modern, apărut mai întîi în Spania lui Filip al II-lea, a fost adaptat de cardinalul Richelieu la ţelurile politice ale Franţei şi şi-a atins apogeul triumfal sub Ludovic al XIV-lea. „Respectul datorat puterii absolute cere imperios ca nimeni, atunci cînd regele ordonă, să nu se poată opune" — iată cum prezintă Corneille această doctrină în 1637, în piesa sa *Cidul*. Ca principal exponent al absolutismului monarhic şi al statului centralizat, Ludovic al XIV-lea, Regele-soare, şi-a arogat autoritatea de a înlocui dezordinea naturală şi umană cu o copie raţională a unui cosmos legic, ordonat. Toate activităţile umane şi sociale erau puse sub patronajul lui şi, luînd artele sub aripa-i părintească, el a observat că ele serveau ca factori de sprijinire a cultului regalităţii. Versailles a devenit simbolul absolutismului, sediul monarhiei absolute şi un fel de apoteoză personală a regelui.

După cum absolutismul politic însemna unificarea tuturor instituţiilor sociale şi guvernamentale sub un singur şef, omologul lui estetic implica alăturarea tuturor artelor într-o unică schemă raţională. Dacă *le grand siècle* ne-a lăsat unele clădiri, statui, picturi, opere literare şi muzicale care merită atenţie prin propriile lor calităţi, realizările artistice ale epocii sînt mult mai impresionante în îmbinările lor. Nu ne putem gîndi la Versailles decît ca la o combinaţie de forme artistice întreţesute într-o entitate unitară şi ca la o reflectare a vieţii şi instituţiilor monarhiei absolute. Parcurile, grădinile, fîntînile, statuile, clădirile, curţile, sălile, frescele, tapiseriile, mobilierul şi activităţile distractive sînt toate părţi ale unui singur proiect coordonat. Ca atare, Versailles este o îndrăzneaţă realizare sub aspectul unificării întregului spaţiu vizibil şi a tuturor unităţilor de timp într-un decor spaţio-temporal pentru modul de viaţă aristocratic. Spaţiul interior este inseparabil de cel exterior, chiar şi teatrul ori muzica au ieşit afară. Sculptura este o înfrumuseţare a peisajului; pictura — un auxiliar al decoraţiei interioare; comedia se însoţeşte cu baletul, iar tragedia este absorbită de operă. Toate artele, de fapt, se oglindesc în operă, cu lirismul ei poetic, retorica orchestrală, declamaţia teatrală, interludiile instrumentale, dansul statuar şi postùrile picturale. În mîinile lui Lully opera devine un soi de microcosm al vieţii de la curte, o formă de artă absolută în care toate componentele se leagă strîns de întreg. Nici una din ele nu poate predomina, nici un element nu e disproporţionat.

Spiritul absolutist ne este dezvăluit şi de spectacolul ce înconjura viaţa monarhului. Toate artele s-au integrat atmosferei şi au devenit teatrale, căutînd să surprindă, să uluiască. Elementul uman este îngropat sub o avalanşă de decoruri fastuoase, peruci extravagante, recuzită şi protocol. Doar din satirele lui Molière, din fabulele lui La Fontaine şi din memoriile secrete ale epocii putem obţine unele informaţii mai veridice despre reali-

 tatea din culisele vieţii curteneşti. Căci arhitec-

tura de la Versailles, statuile lui Bernini şi Coysevox, frescele triumfale pictate de Lebrun, tragediile lui Racine şi operele lui Lully sînt toate menite să acrediteze iluzia că Ludovic al XIV-lea şi curtenii săi erau oameni de statură eroică, dotaţi cu voinţă puternică şi avînd darul rostirii grandioase.

ACADEMISMUL. Deşi mişcarea academică începe formal odată cu prima academie franceză, sub Ludovic al XIII-lea, de-abia mai tîrziu în cursul veacului vor fi înţelese toate implicaţiile academismului şi vor fi deplin mobilizate forţele lui. Atît Ludovic cît şi ministrul său Colbert credeau că arta este mult prea importantă pentru fi lăsată exclusiv în seama artiştilor. Diferitele academii au devenit aşadar departamente guvernamentale, iar artele o parte a administraţiei de stat. S-au creat structuri administrative, în frunte cu regele, şi cu respectivul conducător, trecînd prin profesori, membri şi colaboratori, pînă la cei care studiau arta în chestiune. Se predau noţiuni aprobate, cunoştinţele teoretice şi practice fiind transmise prin cursuri, demonstraţii şi discuţii. Boileau, ca şef al Academiei de limbă şi literatură, Lebrun la Academia de pictură şi sculptură, Mansart la Academia de arhitectură şi Lully la Academia de muzică erau subordonaţi direct regelui şi dictatori absoluţi în domeniile respective. Ca atare ei erau sfetnicii principali ai regelui şi ai miniştrilor săi, răspunzînd totodată de înfăptuirea voinţei regale. În mîinile lor se afla controlul patronajului şi ei aveau ultimul cuvînt în acordarea comenzilor, numirilor, titlurilor, brevetelor, diplomelor, pensiilor, premiilor, locurilor în şcolile de artă şi privilegiului de a expune în saloane.

Academiile erau deci mijlocul de transmitere a ideii absolutiste în sfera esteticului. Academismul implica totdeauna un principiu paternalist, în baza căruia arbitri ai gustului, reglementar stabiliţi, puneau pecetea aprobării pe creaţiile diferitelor arte. Aceşti interpreţi ai punctului de vedere oficial tindeau, inevitabil, să devină foarte conservatori.

Arta barocă aristocratică este expresia suprapersonală a unei clase al cărei cod de comportament se întemeia pe etichetă, politeţe şi cultivarea bunului gust. Orice sentiment personal, orice capriciu sau excentricitate trebuia să cedeze în faţa autodisciplinei, urbanităţii, corectitudinii şi normelor acceptate ale bunului gust. Academiile aveau, prin urmare, sarcina de a elabora principii estetice, coduri artistice şi formule tehnice pentru respectivele lor domenii. Ele semănau cu nişte consilii de administraţie, care hotărăsc cum este cel mai bine servit interesul acţionarilor. În plus, academiile aveau autoritatea de a-şi aplica deciziile, ceea ce înseamnă că academismul putea, în cel mai bun caz, să stabilească şi să menţină un nivel ridicat de calitate creativă, iar în cel mai rău, să decadă în convenţionalism şi înregimentare strictă, parcurgînd diferite grade de uniformizare.

Un exemplu ne va arăta cum funcţiona academismul. Sub conducerea lui Lebrun, Academia de pictură şi sculptură preferă stilul reţinut al lui Poussin exuberanţei pasionale a lui Rubens. Ea stabileşte astfel o subdiviziune academică a stilului baroc, opusă modului de expresie al barocului liber. Se pot găsi, desigur, multe raţiuni pentru această alegere. Plastica lui Poussin, de exemplu, poate fi redusă, uşor şi demonstrabil, la un sistem de valori formale bazat pe principii geometrice, pe cînd stilul rubensian este atît de personal, impulsiv, voluptos şi intens sub raport emoţional, încît rămîne mereu puţin dincolo de limitele comprehensiunii. Academismul, în acest caz, încerca să domesticească exuberanţa barocă şi să o reducă la nişte formule şi reguli. Nimic excentric sau imprevizibil nu putea fi lăsat să pătrundă şi să afecteze impresia generală de ordine. Academia rămînea totdeauna cumva rezervată în faţa emoţiei, ca şi în faţa culorii, căci nici una, nici cealaltă nu se supunea legilor ştiinţifice. Normele plastice ale Academiei se bazau deci pe puritate formală, pe relaţii matematice demonstrabile, pe definire logică şi pe analiză raţională. Acestea sînt calităţile ce i-au adus artei academice denu-

mirea de *clasică* — termen definit în acea vreme ca însemnînd „de cea mai înaltă clasă" şi constituind, aşadar, un model. Cum norme similare se găsesc, de regulă, în antichitatea romană, s-a ajuns, inevitabil, la o asociere între arta clasică şi arta romană. Adaptarea vechilor modele greco-romane în veacul al XVII-lea s-a făcut conform spiritului epocii şi nu trebuie deci confundată cu precizia arheologică impusă ca normă a neoclasicismului spre sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi în epoca napoleoniană.

Academismul francez a fost de la început o reuşită practică indiscutabilă. Prin intermediul academiilor, hegemonia artistică a Europei a trecut din Italia în Franţa, unde a rămas, de fapt, pînă într-o perioadă recentă. Sute de artişti şi artizani iscusiţi, care şi-au cîştigat experienţa lucrînd la vastele proiecte ale lui Ludovic al XIV-lea, au devenit întemeietorii şi propagatorii unei tradiţii de înalt nivel tehnic. Pictura franceză — ca să luăm exemplul cel mai evident — şi-a exercitat supremaţia, fără întreruperi, de la întemeierea Academiei pînă în secolul nostru. În Spania, pe de altă parte, unicul succesor al lui El Greco, Velázquez şi Murillo este singuraticul Goya; în Flandra nu există urmaşi marcanţi ai lui Rubens şi Van Dyck, dacă îl excepţăm pe Watteau, care în fond era francez; în Olanda nimeni n-a preluat ştafeta din punctul unde au lăsat-o Rembrandt şi Vermeer. În Franţa însă, pictura continuă să evolueze la un nivel înalt pe întreaga durată a secolelor XVIII şi XIX. Prin stabilirea unor norme de înaltă tehnicitate, academismul se manifestă ca forţă determinantă chiar şi în cercurile neacademice. Opera lui Perrault şi Mansart în arhitectură, a lui Boileau în critica literară, a lui Molière în comedie, a lui Racine în tragedie şi a lui Lully în drama lirică au fost preluate direct de o tradiţie ce a reuşit să instituie etaloane de simetrie, ordine, regularitate, demnitate, rezervă şi acurateţe, care pînă astăzi şi-au păstrat o anumită valabilitate, fie şi numai ca simple puncte de plecare.

CRONOLOGIE / Secolul al XVII-lea în Franţa

Istorie generală

1598—	1610	Henric al IV-lea, rege al Franţei
1610—	1643	Ludovic al XIII-lea, rege al Franţei; mama sa, Maria de Medici (1573—1643), regentă în timpul minoratului
1615—	1624	Salomon de Brosse construieşte palatul Luxembourg pentru regina-mamă
1618—	1648	Războiul de treizeci de ani. Spania şi Austria sînt învinse, Franţa devine statul dominant în Europa
	1621	Rubens este angajat să picteze fresce în palatul Luxembourg
1624—	1642	Cardinalul Richelieu (1585—1642), prim ministru
	1635	Se înfiinţează Academia franceză de limbă şi literatură
	1636	Mersenne publică *Traité de l'harmonie universelle* (Tratat despre armonia universală)
	1640	Poussin revine de la Roma pentru a decora palatul Luvru
1643—	1661	Cardinalul Mazarin (1602—1661), prim ministru
1643—	1715	Ludovic al XIV-lea, rege al Franţei; domneşte fără prim ministru începînd din 1661
	1648	Se înfiinţează Academia regală de pictură şi sculptură
1661—	1688	Louis le Vau şi J. Hardouin-Mansart construiesc palatul Versailles; în 1699—1708 i se adaugă capela
1665—	1683	Colbert (1619—1683), ministru de finanţe
	1665	Bernini vine la Paris pentru a reconstrui palatul Luvru Se înfiinţează Academia franceză din Roma
	1666	Se înfiinţează Academia de ştiinţe
1667—	1674	Perrault construieşte faţada de est a palatului Luvru
	1669	Se înfiinţează, sub conducerea lui Lully, Academia regală de muzică (Opera din Paris)
	1671	Se înfiinţează Academia de arhitectură
	1674	La Versailles se reprezintă *Alcesta*, tragedie lirică Quinault şi Lully. Boileau publică *L'Art poetique* (Arta poetică)
	1683	Guvernul şi ministerele Franţei se instalează la Versailles

Arhitecţi

1552— 1626 Salomon de Brosse
1598— 1680 Gianlorenzo Bernini
1612— 1670 Louis le Vau
1613— 1688 Claude Perrault
1613— 1700 André le Nôtre
1646— 1708 J. Hardouin-Mansart

Pictori

1577— 1640 Peter Paul Rubens
1594— 1665 Nicolas Poussin
1600— 1682 Claude Gelée Lorrain
1619— 1690 Charles Lebrun
1659— 1743 Hyacinthe Rigaud

Scriitori şi filosofi

1596— 1650 René Descartes
1606— 1684 Pierre Corneille
1621— 1695 Jean de la Fontaine
1622— 1673 Molière (J. B. Poquelin)
1623— 1662 Blaise Pascal
1635— 1688 Philippe Quinault
1636— 1711 Nicolas Boileau
1639— 1699 Jean Racine

Sculptori

1598— 1680 Gianlorenzo Bernini
1622— 1694 Pièrre Puget
1628— 1715 François Girardon
1640— 1720 Antoine Coysevox

Muzicieni

1602— 1676 Francesco Cavalli, compozitor de operă veneţian
c.1602— 1672 Jacques de Chambonnières, organist şi clavecinist
1632— 1687 Jean-Baptiste Lully
1668— 1753 Couperin le Grand, clavecinist
1683— 1764 Jean-Philippe Rameau

15. Stilul baroc burghez

AMSTERDAM, SECOLUL AL XVII-LEA

Dacă un vizitator sosit în Amsterdamul veacului al XVII-lea — sau în oricare altul dintre solidele oraşe ale Olandei — ar fi privit în jur, căutînd arce de triumf, palate luxoase ori monumente militare, ar fi rămas dezamăgit. De fapt, dacă se poate spune că viaţa din Ţările de Jos avea vreo trăsătură impresionantă, aceasta era perfecta ei banalitate. După ce şi-a realizat îndrăgita independenţă smulgîndu-şi ţara, oraş după oraş, provincie după provincie, din ghearele despoţilor spanioli, poporul s-a organizat, şi şi-a organizat cîrmuirea, cu un minimum de unitate şi un maximum de diversitate. Neerlandezii n-aveau deloc intenţia să schimbe o tiranie cu alta, ba chiar şi mai puţin cu una localnică, şi astfel ţara a devenit Provinciile Unite ale Ţărilor de Jos, sub conducerea unui *stadhouder*, „guvernator". Nu conta că rivalii lor englezi o numeau „mlaştinile unite"; aceste mlaştini puteau fi mizerabile, sărăcăcioase, dar le aparţineau. Lupta pentru independenţă, izolarea geografică, rezistenţa opusă necontenit asalturilor mării, clima aspră, economia maritimă, protestantismul de tip calvinist şi firile lor individualiste au concurat cu toate celelalte condiţii de viaţă olandeză în a fixa centrul de interes asupra casei, căminului. Casa olandezului nici nu era, măcar, castelul său, ci doar o simplă locuinţă so-

lidă şi confortabilă, clădită din cărămizi. În locul cultului maiestăţii olandezului întreţinea cultul căminului.

Atunci cînd Jakob van Ruisdael realiza *Chei la Amsterdam* (fig. 276), el picta mai mult decît o simplă vedere a vechii pieţe de peşte de la capătul unui larg canal numit Damrak. În această variantă locală a stilului academic internaţional (compară cu fig. 274) el zugrăvea, de fapt, modul de viaţă burghez într-o scenă cu gospodine prospere care cumpără hrană pentru masa familiei; cu o parte a flotei pescăreşti care dădea Olandei monopolul industriei heringilor săraţi şi marinaţi; cu imaginea, în depărtare, a cîtorva dintre navele comerciale ce-i ajutau pe olandezi să poarte un negoţ profitabil, peste mările lumii, vînzîndu-şi pipele de argilă, ceramica smălţuită, faianţa de Delft.

În asemenea condiţii, era inevitabil ca unele familii să acumuleze mai mult decît altele, iar prin bogăţia ce li se aduna în mîini, să devină o oligarhie diriguitoare. Aceste familii „regente", cum li se spunea, erau cele din care se recrutau membrii sfaturilor orăşeneşti şi primarii. Ele formau totuşi mai curînd o mare burghezie decît o aristocraţie, şi faptul că erau numeroase prezenta anumite garanţii. Puterea lor, ca şi cea a asociaţiilor profesionale şi negustoreşti numite „ghilde", depindea de păstrarea unui maximum de autoritate locală. Această descentralizare a înlesnit creşterea universităţilor — cele de la Leyda şi Utrecht ajungînd printre cele mai renumite din Europa — şi a sprijinit cariera unor remarcabili umanişti olandezi, ca Hugo Grotius, fondatorul dreptului internaţional, şi Constantin Huygens, prieten şi protector al lui Rembrandt. Libertatea de gîndire şi de lucru a atras străini ca filosoful francez René Descartes, care a trăit în Olanda aproape două decenii, şi ca părinţii lui Baruch Spinoza — una din cele mai profunde minţi omeneşti ale tuturor timpurilor — care s-au refugiat la Amsterdam după ce persecutarea evreilor le făcuse viaţa insuportabilă în ţara lor de baştină, Portugalia.

Expresia arhitectonică a acestui mod de viaţă burghez se regăseşte în diferite primării, în edificii comerciale ca antrepozite, contoare şi clădirea pieţei (redată în extrema dreaptă în fig. 276) şi, mai ales, în lungile şiruri de case din cărămidă cu acoperişul în două pante ce se văd de ambele părţi ale canalului. Din timpuri mai vechi datau lăcaşuri sfinte ca Oudekerk („Biserica veche"), al cărei turn gotic se profilează pe cer în fundal dreapta; la început romano-catolică, ea fusese preluată, după Reformă, de către biserica reformată olandeză. Organizată după preceptele lui Jean Calvin, această biserică reformată susţinea că adevărul religios nu este deţinut exclusiv de vreo persoană ori de vreun grup şi că cuvîntul Domnului trebuie să stea la îndemîna tuturor, fără mijlocirea autorităţii preoţeşti. Prin dezvoltarea tiparului, fiecare familie putea acum să-şi aibă Biblia proprie, iar datorită răspîndirii largi a ştiinţei de carte, aproape oricine putea să o citească. La fel ca în privinţa cîrmuirii, olandezii erau prudenţi şi în ceea ce ţinea de autoritatea bisericii, iar ca protestanţi notorii luau practic *ad litteram* cuvintele lui Hristos — să se închidă în odăile lor şi să se roage. Astfel, prin rugăciuni în cadrul familial, cîntarea de imnuri şi citirea Bibliei, o mare parte a activităţii religioase avea loc în casă. Conform preceptelor lui Calvin, lumea mergea la biserică pentru a asculta o predică şi a aduce cîntări de slavă Domnului. Nu trebuia ca nici un fel de podoabe arhitectonice, statui, picturi, coruri sau orchestre profesioniste să distragă atenţia credincioşilor. Deoarece comenzile nu mai veneau de la biserică şi din cercurile aristocraţiei, artistul era nevoit, într-o măsură tot mai mare, să-şi adapteze opera la condiţiile locuinţei private.

Din fericire, prosperele familii olandeze simţeau nevoia unei arte care să reflecte materialismul lor sănătos şi să le exprime concepţiile, instituţiile şi ţara exact aşa cum erau — solide, practice, fără pretenţii. În această situaţie favorabilă, clientela s-a extins considerabil, astfel că în aproape fiecare cămin puteai găsi măcar o mică colecţie de

picturi. În pofida vremilor agitate, arta olandeză evită scenele eroice de bătălie, ca şi alegoriile mitologice grandioase ori simbolismul complex. Peisajul exercită o mare atracţie, căci olandezii luptaseră pentru fiecare palmă din pămîntul lor, iar picturile cu lanuri, mori şi case de ţară satisfăceau simţul lor de proprietari. Scenele de gen erau şi ele apreciate, căci caracterul lor obişnuit, lipsit de ceremonie, se armoniza cu ambianţa domestică.

Simplitatea severă a compoziţiilor cu natură statică stîrnea de asemenea interes, fiindcă aranjamentele cuminţi de fructe, flori, stridii, heringi, ceramică şi ţesături erau semne vizibile de bunăstare. Ca oameni de afaceri, olandezilor le plăceau portretele de grup, care îi înfăţişau printre colegii lor, în tablouri menite să le perpetueze amintirea pe pereţii sediului vreunei bresle ori corporaţii, al unui club ofiţeresc sau al unei organizaţii caritabile. Mai presus de orice, burghezul din Ţările de Jos dorea portrete de familie pentru salonul său — picturi înfăţişînd sărbătoriri ca nunţile ori botezurile; picturi cu interioare liniştite, cu soţia sau fiica sa făcînd, conştiincios, vreo treabă gospodărească sau, dacă avea asemenea talente, cîntînd la un instrument muzical; cît despre sine, el voia să fie reprezentat lucrînd, înconjurat de atributele poziţiei sale sociale (fig. 277).

În condiţiile austerităţii calviniste, singurii muzicanţi profesionişti care au mai rămas erau organiştii bisericilor, formaţiile de cîntăreţi şi instrumentişti angajaţi pentru nunţi, banchete şi parăzi, şi cei cîţiva profesori de muzică de la care membrii mai tineri ai familiilor olandeze învăţau să cînte vocal sau la laută, la viola da gamba ori la instrumente cu clape, ca virginalul şi spineta. Şi muzica deci, ca toate celelalte aspecte ale vieţii din Olanda, era legată mai ales de casă. În perioada Renaşterii, Ţările de Jos dominaseră în muzica europeană prin notabilele creaţii polifonice ale compozitorilor pe care i-au dat. Un singur geniu muzical de talie universală rămăsese la Amsterdam la începutul veacului al XVII-lea: Jan Pieterszoon Sweelinck, a cărui carieră încheie strălu-

citul capitol de muzică olandeză ce dominase Renaşterea.

Toate artele se concentrau deci asupra casei. Locuinţa simplă, nepretenţioasă a olandezului, cu pardoselile ei lustruite, din plăci de ceramică, cu interioare cochete şi cu jardiniere la ferestre, pentru lalele, era cadrul modest al acestui fel de viaţă burghez. Dacă excludem ceramica, sculptura era reprezentată doar prin cîteva figurine pe o poliţă de şemineu şi, uneori, o statuetă. Satisfacţiile estetice principale şi le obţineau olandezii din tablouri şi din muzică, iar obiecte ca vasele de Delft, feţele de masă, dantelăria şi draperiile îmbogăţeau universul lor domestic. Realitatea vieţii cotidiene se alcătuia din rutina locului de muncă, piaţă şi gospodărie. O realitate cu adevăruri simple, în care nimic nu era prea mărunt pentru a fi neglijat. Toate lucrurile, chiar şi cele mai neînsemnate, erau privite ca un dar de la Dumnezeu şi, ca atare, erau studiate cu cea mai mare atenţie în Olanda veacului al XVII-lea.

PICTURA

Deasupra tuturor celorlalţi pictori olandezi — datorită viziunii ample, forţei de caracterizare şi integrităţii intransigente a idealurilor — se înalţă, unică, figura lui Rembrandt van Rijn. Ca şi contemporanii săi, Rembrandt a pictat portrete, scene de gen, subiecte istorice şi peisaje, dar, spre deosebire de ei, a refuzat specializarea, dînd creaţii superbe în toate aceste domenii. Mai mult, el a adus portretisticii o nouă profunzime psihologică, scenelor de gen — o animaţie neobişnuită, picturilor religioase — o mai mare putere dramatică, iar peisajelor — o cuprindere mai amplă decît realizase vreun alt artist de tradiţie nordică.

Modul în care foloseşte lumina, în toate intensităţile ei, pentru a contura caracterul atît din afară cît şi dinăuntru, pentru a defini spaţiul prin întrepătrunderea luminii şi a însufleţi acest spaţiu prin mişcarea fluidă a umbrelor, ni-l arată ca ini-

ţiatorul stilului baroc în pictura nordică. Arta lui Rembrandt, în întregul ei, ne dezvăluie o creştere continuă, din anii de tinereţe spre cei de maturitate, a putinţei lui de a trece dincolo de aparenţe, de a descoperi şi înfăţişa forţele spirituale aflate sub ele.

Curînd după ce s-a stabilit la Amsterdam, pictorul, în vîrstă de 26 de ani, primeşte cea dintîi comandă importantă de la ghilda locală a chirurgilor şi medicilor. Rezultatul a fost *Lecţia de anatomie a doctorului Tulp* (fig. 278), o compoziţie ce îmbină portretul de grup de tip aşa-zis „corporativ" cu imaginile anatomice din tradiţia medievală şi renascentistă. În cazul de faţă, subiectul îl constituie şefii ghildei şi alţi cetăţeni de vază, ale căror nume sînt, în chipul convenit, scrise pe foaia de hîrtie din mîna unui personaj.

Gruparea figurilor şi plasarea capetelor pe mai multe niveluri asigură compoziţiei o anumită degajare şi relaxare. Prin folosirea luminii, Rembrandt dezvoltă dramatismul intrinsec al situaţiei, iar prin expresia feţelor prezintă reacţii variind de la concentrare intensă la indiferenţă. Un maximum de lumină se focalizează pe cadavru şi pe mîinile doctorului Tulp, profesorul de anatomie care ţine prelegerea. Marele tom deschis de la picioarele cadavrului este, foarte posibil, o ediţie recentă a *Anatomiei* lui Vesalius. Acest tratat, de autoritate universală, era opera savantului olandez Andries van Wesel (1514—1564), care predase şi făcuse tocmai asemenea demonstraţii la universitatea din Padova. Iar cum doctorul Tulp îşi zicea *Vesalius redivivus* („Vesalius reînviat"), aluzia este foarte potrivită. Pe scurt, dramatizarea de către Rembrandt a spiritului de cercetare ştiinţifică este un produs plin de însufleţire al perioadei numite Era observaţiei.

Exact un deceniu s-a scurs între *Lecţia de anatomie* şi *Compania căpitanului Banning Cocq* — capodoperă rembrandtiană a portretului de tip „corporativ". Portretele de grup ale unor asemenea unităţi militare ce luptaseră contra spaniolilor erau destul de frecvente în epocă, primind

numele de „picturi cu muschetari". După încheierea rolului lor în lupta pentru independenţă, multe dintre aceste companii şi-au continuat existenţa ca formaţii ale gărzii civile şi cluburi ofiţereşti, disponibile pentru diverse împrejurări, de la situaţii de primejdie pînă la parade. Pe la 1642, cei mai mulţi membri ai lor deveniseră negustori prosperi, cărora le plăcea nespus să-şi îmbrace, cînd şi cînd, uniformele strălucitoare, să-şi lustruiască armele şi să ia poze marţiale în cadrul unor procesiuni sau serbări cetăţeneşti. În „picturile cu muschetari" ei sînt de regulă arătaţi la petreceri, adunaţi în jurul unei mese pline. Pentru a da însă viaţă şi mişcare tabloului său, Rembrandt a renunţat la această imagine cam pompoasă, preferînd să redea compania căpitanului Cocq în acţiune, ca şi cum ar fi răspuns unei chemări la arme. Vedem deci personajele, în mărime naturală, ieşind pe poarta oraşului înainte de a se încolona.

Cunoscut mai ales ca *Rondul de noapte*, tabloul s-a dovedit — în urma unei curăţiri recente — a fi de fapt un „Rond de zi". Verniul înnegrit de timp şi aşezarea iniţială a picturii lîngă un mare şemineu îi dăduseră tenta întunecată. Acum putem vedea fluxul liber al luminii deplasîndu-se ritmic peste întreaga compoziţie, pătrunzînd în fiecare colţ, cu gradaţii dinamice de la întunecat la strălucitor. Intensitatea maximă e în centru, unde căpitanul Cocq îi explică planul locotenentului său, a cărui uniformă prinde razele soarelui matinal. Ca o contrapondere, Rembrandt plasează lîngă căpitan figura bizară a unei fete în atlaz lucitor de culoare crem. La brîul ei atîrnă un corn cu praf de puşcă şi un cocoşel alb (poate o aluzie la numele căpitanului). Umbra mîinii lui Cocq, căzînd peste uniforma locotenentului, defineşte sursa de lumină care, la rîndul ei, alătură şi leagă toate personajele de perechea centrală, prin intensitatea iluminării. Această virtuozitate în mînuirea luminii şi umbrei este una din calităţile de geniu ale lui Rembrandt.

Gravura *Hristos vindecînd bolnavii* (fig. 279),

cunoscută şi ca „Stampa de 100 de guldeni", exem-

plifică cele cîteva sute de lucrări realizate de Rembrandt într-o tehnică foarte populară pe atunci. Sub aspect financiar, prețul relativ modest al unei gravuri îi asigura artistului un anumit cîștig — și o largă răspîndire a operei — în perioadele cînd studioul i se umplea de tablouri nevîndute. (În cazul acesta, totuși, prețul gravurii constituia un record, nu o regulă.) Sub aspect tehnic, gravura îi permitea lui Rembrandt să exploreze calitățile luminii în configurații liniare simple, independent de vopsele și culori. Zgîriind cu acul de gravat o placă de metal ceruită, artistul face un desen care este săpat în metal prin acțiunea corozivă a unei soluții acide. Se îndepărtează apoi ceara, iar placa se unge cu cerneală, după care, prin imprimare pe hîrtie, se obține stampa. În cazul de față, valorile de lumină și umbră variază de la întunecimea densă din spatele figurii lui Iisus pînă la albul hîrtiei neatinse, cum este piatra din extrema stîngă. Statura artistică reală a lui Rembrandt ni se dezvăluie din felul în care arta sa înscrie culmi de măreție morală între limite foarte strict stabilite. Forța expresivă a acestei stampe este pe atît de mare, pe cît de mărunt este mijlocul artistic.

Rembrandt a crescut într-o familie de anabaptiști care se străduiau să trăiască potrivit unor severe precepte biblice. El își tratează subiectele religioase dintr-un punct de vedere protestant, dovedind, implicit, o cunoaștere personală a Scripturii. Deoarece nu picta pentru biserici și nu trebuia să se conformeze tradiției iconografice curente, cu Madona și Pruncul, Răstignirea etc., artistul era liber să abordeze noi teme și noi unghiuri de privire. În bună parte, caracterul intim al acestor lucrări și impresia puternică ce o creează se datoresc faptului că ele n-au fost concepute pentru expunere publică. Lui Rembrandt îi plăcea, de asemenea, să cutreiere ghetoul din Amsterdam și să-și găsească subiecte pentru picturi printre descendenții poporului ce ne-a lăsat Vechiul Testament.

Se știe că Rembrandt a pictat cel puțin 62 de autoportrete — un număr record, fără îndoială.

Motivația lor stă mai mult într-o profundă tendință de introspecție decît în vanitate personală. Și apoi, era modelul cel mai la îndemînă. Din tinerețe și pînă la ultimul an de viață, aceste piese alcătuiesc o autobiografie picturală. După ce și-a creat un renume la Amsterdam și după ce s-a însurat cu Saskia van Uylenbusch — vlăstar al unei familii înstărite — Rembrandt a trăit o perioadă de prosperitate materială. În costum de cavaler și într-o dispoziție exuberantă, s-a pictat cu soția șezîndu-i pe genunchi, în timp ce el ridică paharul pentru un toast (fig. 280).

După 1640 Rembrandt trece printr-un șir de necazuri, începînd cu moartea mamei lui, urmată, doi ani mai tîrziu, de cea a Saskiei, curînd după nașterea fiului lor, Titus. Pe la 1650, gustul artistic se schimbase, dar Rembrandt a urmat cu hotărîre calea propriului său geniu, nefăcînd nici o concesie modelor trecătoare. Privirea penetrantă din autoportretul reprodus în figura 281, radiind o lumină lăuntrică, scrutează adîncurile propriului său caracter și pare să întrebe: „Acum, încotro?" De aici încolo Rembrandt înțelege tot mai bine că el trebuie să exploreze lumea imaginației, lăsînd-o altora pe cea a aparențelor. În consecință, chipul lui exprimă seninătatea unui om care, după ce și-a ales drumul, știe că nu mai poate da înapoi. Supărările bănești creșteau pe măsură ce sporeau și datoriile, iar între 1656 și 1660 artistul a suferit necazul falimentului. Frumoasa lui casă, cu mobilierul și colecțiile personale de picturi, stampe, armuri și recuzită artistică, a fost vîndută pentru a-i satisface pe creditori. În această epocă (fig. 282) privirea iscoditoare a ochilor săi luminoși începe să se întoarcă spre înăuntru, Rembrandt autoevaluîndu-și cu franchețe progresul moral și artistic. Ultimii ani i-au fost întristați de pierderea credincioasei sale prietene și menajere Hendrickje Stoeffels (1662) și a fiului său Titus (1668). Continuînd să lucreze, Rembrandt ne arată, în ultimul autoportret, chipul familiar marcat de boală și de resemnare, dar vădind încă profunda compasiune umană ce i-a caracterizat viața și arta (fig. 283).

Între extremele reprezentate de introspectivul Rembrandt şi detaşatul Vermeer se află întreaga gamă de subiecte şi atmosfere ale artiştilor contemporani cu ei. Dacă Rembrandt caută să zugrăvească spiritul omului ca întreg, Frans Hals se mulţumeşte să surprindă individualitatea umană dintr-o privire fugară sau dintr-un gest întîmplător. În primele sale lucrări, pe artist îl interesează mai mult aparenţele decît esenţele. Ulterior, cînd a intrat sub influenţa introspecţiei rembrandtiene, el renunţă la culorile vii şi la tuşa facilă în favoarea tonurilor grave şi a subiectelor serioase. Voioşia contagioasă pe care o degajă *Veselul cîntăreţ din laută*, (fig. 284) este tipică pentru perioada timpurie, fără griji, a lui Hals. Cu părul încîlcit şi bereta pusă strengăreşte pe o ureche, personajul ar putea fi un cîntăreţ de cîrciumă. Felul în care ţine paharul cu vin sclipitor ne indică sursa de lumină, care cade atît pe faţă, cît şi pe instrument. În picturi similare, lumea din Haarlem, oraşul de baştină al lui Hals — vînzătoare de peşte certăreţe, ofiţeri benchetuind şi convivi ameţiţi de băutură — ni se înfăţişează cu toată vigoarea şi vitalitatea ei.

Mama şi copilul de Pieter de Hooch (fig. 285) este un studiu tihnit de viaţă casnică într-o gospodărie bine ţinută. Ca şi colegii săi, de Hooch ştia că lumina e un magnet ce atrage ochiul şi că vibraţiile ei dau viaţă şi mişcare unui astfel de interior. El foloseşte însă o lumină blîndă, în acord cu tihna subiectului. Razele soarelui pătrund prin uşa — tipic olandeză — deschisă din fund şi prin fereastra din dreapta sus. În acest mod artistul separă net cele trei planuri de adîncime, explorează texturile contrastante ale pardoselii din plăci de ceramică, sticlei transparente, suprafeţelor de lemn lăcuite, ţesăturilor moi, ca şi luciul metalic, de aramă, al încălzitorului de pat, şi ne prezintă figurile mamei, fiicei şi cîinelui. Lumea lui de Hooch este mai nobilă decît a lui Rembrandt, figurile mai puţin animate decît ale lui Hals, geometria picturală mai imprecisă decît a lui Vermeer. Dar fiecare interior al său vădeşte un

calm atemporal, de natură statică, cu personaje şi obiecte ce se contopesc în ambianţa domestică olandeză, alcătuind un tot compoziţional.

Studiul posomorît de cimitir al lui Jakob van Ruysdael aparţine unei categorii de peisaje ce însemna mult pentru olandezi, care luptaseră aprig spre a-şi apăra ţara de asuprirea spaniolă. Pe cînd *Chei la Amsterdam* (fig. 276) este net o vedere urbană, cu detalii descriptive precise, în *Cimitirul evreiesc* (fig. 286) pictorul pare să caute valori simbolice mai adînci. Cadrul este cimitirul evreiesc de la Oudekerk, Amsterdam, dar pentru a spori caracterul sumbru al atmosferei, artistul inventează numeroase detalii pitoreşti. Ruinele părăsite ale vechiului castel şi trunchiurile scheletice, moarte, ale celor doi copaci, care nu existau în scena reală, alături de lespezile albe de pe morminte, sugerează privitorului gînduri despre moarte. Inscripţiile de pe pietre — cîteva mai sînt şi azi — ne amintesc că toleranţa religioasă a Olandei a făcut din această ţară un liman pentru evreii izgoniţi de Inchiziţie din Spania şi Portugalia. Ruysdael introduce în peisaj o anumită profunzime de sentiment, ca şi de spaţiu. Prin cascadă şi prin copacii noduroşi proiectaţi pe cerul ameninţător, artistul prinde ceva din caracterul sublim al naturii care poate mătura, prin forţa ei, pe om şi tot ceea ce creează el. Înclinaţia lui spre pitoresc anticipează unele aspecte ale romantismului din veacul al XIX-lea.

În *Vedere din Delft* (fig. 287), Jan Vermeer van Delft ne redă profilul oraşului său natal. De la persoanele care se plimbă în prim plan, artistul conduce privirea peste canal, de-a lungul şirului de clădiri comerciale şi de locuinţe situate dincolo de zidul oraşului, în stînga, peste podul de piatră din centru, cu turnul bisericii profilîndu-se în fundal, pînă la vasele amarate şi podul basculant din extrema dreaptă. Felul în care Vermeer tratează spaţiul reiese din această amplă mişcare orizontală, ochiul nefiind deloc solicitat să pătrundă în adîncime. Efectul picturii este mult in-

 tensificat de abordarea subtilă a luminii şi culorii.

Razele de soare străbat prin norii vălătuciți, lumina căzînd neuniform asupra peisajului — de la prim-planul umbrit și roșul mat al clădirilor de cărămidă, prin tonurile aprinse, portocalii din depărtarea însorită, pînă la strălucirea turnului bisericii. Mai mult de jumătate din spațiul pictural e rezervat cerului mereu schimbător al Olandei, petice de albastru alternînd cu griul argintiu sau plumburiu al norilor, pe cînd apa de dedesubt oglindește imaginea orașului.

Cu minuție și cu economie de mijloace, Jan Vermeer a pictat și cîteva scene de interior, de pildă *Ofițerul și fata care rîde* (fig. 288). Aici aranjamentul logic de dreptunghiuri și suprafețe ce se întretaie este atenuat oarecum prin accentul pus pe cele două personaje, aflate în conversație. Perspectiva îndrăzneață, fotografică, proiectează în față figura ofițerului, capul și pălăria cu bor larg fiind astfel pronunțat mai mari decît capul fetei. Tunica roșie și eșarfa contrastează și ele vizibil cu culorile mai calme ale veșmintelor tinerei fete — albul bonetei, negrul și galbenul corsajului, albastrul șorțului — care fac ca figura acesteia să se retragă și mai adînc. Harta de pe perete este pictată cu maximă atenție în raport cu lumina și cu unghiul peretelui. Titlul ei latinesc se citește foarte clar: „Hartă nouă și exactă a întregii Olande și a Frieslandei de vest". Lumina caldă, bogată, naturală ce cade prin fereastra deschisă unifică și înviorează severa diviziune a planurilor. Ea inundă fiece obiect și pătrunde în toate ungherele camerei, de la zona de maximă intensitate de lîngă sursă scăzînd treptat spre tonurile calme, albăstrii ale umbrelor din dreapta jos.

Mulțumindu-se aproape totdeauna să lase să vorbească obiectele și situațiile, Vermeer se aventurează, cînd și cînd, pe tărîmul simbolismului. *Atelierul* este, desigur, un autoportret, iar atelierul este chiar al lui Vermeer. Femeia, însă, reprezintă Faima, iar artistul își începe pictura cu laurii ei, tocmai spre a indica faptul că el caută frumosul și imortalitatea. Trîmbița, gata parcă să sune pentru un personaj faimos, este unul din atributele Faimei,

iar cartea de la pieptul ei, ca și volumele și masca mortuară de pe masă, adaugă o dimensiune literară și sculpturală acestei alegorii a artelor.

Contrastul dintre spiritul iscoditor neobosit al lui Rembrandt și detașarea sobră, obiectivă a lui Vermeer este de mărimea celui dintre El Greco și Velázquez, sau a celui dintre Rubens și Poussin. La Rembrandt lumina este incandescența spiritului uman; la Vermeer ea vine de afară, prin fereastra deschisă. Rembrandt încearcă să treacă dincolo de aparențe; Vermeer se mulțumește cu imaginea vizuală. Prin căldura sa personală, Rembrandt îmbrățișează întreaga umanitate; impersonalitatea rece a lui Vermeer cuprinde numai spațiul. Rembrandt este mereu preocupat de frumusețea morală; Vermeer, de perfecțiunea fizică. Dramele lăuntrice ale lui Rembrandt cer doar un crescendo monocromatic, de la brun intens la galben auriu sau, într-o gravură, de la negru la alb; la Vermeer, absența dramatismului impune folosirea întregului spectru de culori. Filosof, Rembrandt dă la iveală sufletul în caracterizările lui; Vermeer, ca un orfevru, desfată ochiul cu o reprezentare unică a calității și texturii lucrurilor. Astfel în Olanda, la fel ca în Spania și Franța, veacul al XVII-lea, asemeni unui martie capricios, a venit adus de rafalele aprige ale înzorzonatului baroc liber, plecînd pe aripile domoale, blînde ale unui zefir academic.

MUZICA

Singurul muzician remarcabil din Olanda secolului al XVII-lea este Jan Pieterszoon Sweelinck, care și-a succedat tatăl, fiind apoi urmat de fiul său, ca organist la biserica Oudekerk, astfel că familia Sweelinck acoperă un întreg secol de muzică acolo. Conform preceptelor stricte ale calvinismului, muzica bisericească se reducea adesea la intonarea, de către credincioși, a psalmilor și imnurilor, de regulă fără acompaniament. Așadar dezvoltarea muzicii ca artă ar fi fost imposibilă, dacă tradi-

ţia olandeză n-ar fi fost prielnică orgii, permiţîndu-i organistului să cînte preludii şi postludii pe teme sacre, înaintea şi după încheierea slujbei. La unele ocazii speciale se executau prelucrări corale, destul de complexe, ale psalmilor. Punctul de vedere al lui Sweelinck, ca şi al altor compozitori olandezi din epocă, este internaţional. Se pare că el studiase la Veneţia cu Zarlino şi Andrea Gabrieli şi că fusese coleg cu vestitul Giovanni Gabrieli. Vizitase, de asemenea, Anglia şi cunoştea perfect şcoala de orgă şi tradiţia componistică corală de acolo. Titlul său oficial era de „Organist al oraşului Amsterdam" şi, ca atare, îndatoririle sale cuprindeau şi ţinerea de concerte publice. Biserica Oudekerk — după relatări contemporane — era totdeauna plină de lume cu asemenea prilejuri, iar publicul numeros se delecta cu improvizaţiile şi variaţiile lui Sweelinck pe teme sacre şi laice, cu zorzoanele baroce ale tocatelor lui veneţiene, cu fanteziile lui „în chip de ecou" — o adaptare pentru orgă a stilului veneţian cu două coruri — şi cu preludiile corale şi fugile compuse de el pe temele unor imnuri protestante.

Celălalt tip de muzică olandeză publică era cel ocazional, cîntat de coruri şi formaţii instrumentale care, contra unei sume modeste, executau orice, de la madrigale pentru nunţi pînă la dansuri pentru recepţii. Toate dovezile existente indică locuinţa ca loc de audiere a celei mai mari părţi din muzica epocii. Majoritatea compoziţiilor rămase din acea vreme se găsesc în numeroasele cărţi manuscrise destinate execuţiei acasă. Partituri imprimate se puteau totuşi obţine de la Veneţia şi Londra, iar la începutul veacului al XVII-lea tipăriturile muzicale încep să se dezvolte la Anvers, Leyda şi Amsterdam. Olanda ajunge, de asemenea, un notabil producător de instrumente muzicale. Practica muzicală a epocii poate fi reconstituită veridic prin conjugarea partiturilor şi instrumentelor rămase cu amplele informaţii vizuale oferite de picturile contemporane.

Concertul lui Vermeer, de exemplu, ne prezintă o situaţie muzicală tipică, în ambianţa casei (fig. 289). Trioul se compune din o tînără femeie, care îşi citeşte partea vocală de pe notele ce le ţine în mînă, un bărbat şezînd, care aduce fundalul armonic cu teorba sa (un fel de laută), şi fata de la spinetă (o variantă cu coadă a virginalului), care execută partea instrumentului pentru claviatură. Pe duşumea se află o *viola da gamba* semănînd întrucîtva cu violoncelul de azi; dacă ar exista şi instrumentistul, ea ar servi la întărirea liniei de bas a spinetei, într-o îmbinare numită *continuo*.

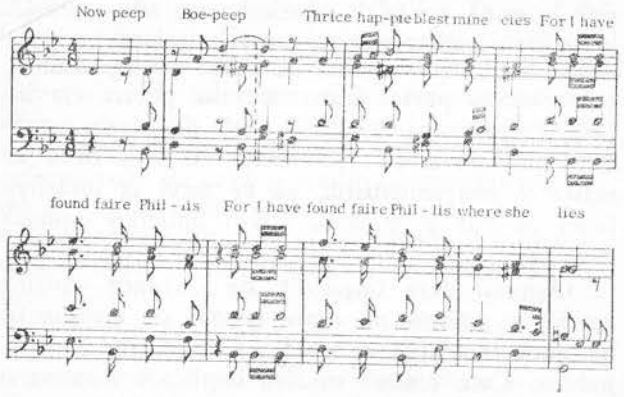
Obiceiul larg răspîndit de „a face muzică acasă" a generat un mare corpus de compoziţii destinate tocmai unui asemenea uz, şi nu execuţiei publice. Cum această muzică implica totdeauna o ambianţă intimă, amicală, ea era scrisă de regulă pentru doar cîţiva (uneori numai doi) executanţi. Chiar şi piesele solistice erau compuse pentru amatori şi evitau deliberat orice complexităţi ce ar fi putut crea impresia de ostentaţie. Această atitudine este bine sintetizată în *The Compleat Gentleman* („Perfectul gentleman"), o carte publicată la Londra, în 1622, de un profesor, Henry Peacham. „Nu vreau mai mult de la tine", scrie el, „decît să-ţi cînţi partea la prima vedere; apoi, să o poţi cînta şi la *viola da gamba* sau la laută, numai pentru tine însuţi".

O mostră din muzica pe care erau învăţaţi să o cînte gentlemenii lui Henry Peacham ne-o oferă *De-a v-aţi ascunselea*, piesă din culegerea *First Book of Ayres* („Prima carte de cîntece"), publicată de Francis Pilkington în 1605. Partitura este astfel scrisă şi tipărită, încît participanţii puteau şedea comod în jurul unei mese. În stînga, cuvintele şi melodia părţii de soprană apar deasupra ştimei pentru laută. La dreapta se află tenorul, opus părţii de alto, cu basul la mijloc. Iată aici

 începutul piesei:

De-a v-aţi ascunselea (1605)
(Now Peep, Boe Peep)

FRANCIS PILKINGTON



Un lucru interesant în privinţa compoziţiilor de acest tip este faptul că pot fi interpretate într-un mare număr de feluri. În forma completă, avem aici un cvartet vocal cu acompaniament de laută care dublează cele trei părţi mai grave. Piesa mai poate fi executată şi ca solo de soprană cu acompaniament de laută; *a cappella* — adică pe patru voci fără laută; ca duet pentru soprană şi oricare din celelalte voci; ca solo de laută; ca piesă instrumentală cu viole în loc de voci; ca o combinaţie de voci şi viole; cu ansamblu instrumental, cu dublări ale părţilor; cu instrumente de suflat în locul vocilor şi violelor; şi aşa mai departe, practic într-o infinitate de forme. Asemenea muzică trebuia să fie adaptabilă la mărimea, dibăcia şi posibilităţile instrumentale ale oricărui grup ce s-ar fi reunit pentru o seară de muzică în tihna căminului.

Muzica pentru instrumente cu claviatură — orgă, virginal, spinetă, clavicord, clavecin — avea un caracter nordic distinct. Sweelinck asimilase atît tradiţia veneţiană, cît şi pe cea engleză, iar interpretarea sa la orgă atrăgea spre Amsterdam

elevi din toată Europa de nord. Prin aceştia influenţa lui s-a răspîndit considerabil, mai ales în regiunile protestante ale Germaniei. Cel mai de seamă elev al său era aici Samuel Scheidt din Halle, a cărui lucrare *Tablatura nova*, publicată în 1624, a contribuit mult la cristalizarea stilului protestant german în muzica de orgă şi corală. În această carte el reuneşte toate procedeele tehnice învăţate de la Sweelinck, prelucrîndu-le cu o meticulozitate tipic germană. Din fericire, Scheidt era dotat şi cu multă imaginaţie creativă şi inventivitate tehnică. În paginile lucrării găsim compoziţii menite a fi executate acasă, în cadrul căminului, mai ales sub formă de variaţiuni. Cîntece laice şi dansuri franceze şi flamande (*paduane, allemande, courante, gaillarde*) apar laolaltă cu variante pline de complexităţi proprii mentalităţii baroce. Primele două părţi ale lucrării lui Scheidt conţin, de asemenea, fugi, corale şi fantezii cu ecou; cea de-a treia cuprinde armonizări ale unor imnuri luterane şi corale protestante cu comentarii ornamentale sub formă de variaţiuni. Cartea lui Scheidt a devenit un reper clasic în literatura pentru orgă, ea asimilînd şi sistematizînd ornamentata manieră veneţiană, stilul englez cu variaţiuni pentru instrumente cu claviatură şi ingeniozitatea contrapunctică a lui Sweelinck însuşi. Ea reunea, pentru prima dată, piese admirabil adaptate cerinţelor bisericii protestante şi o serie de modele muzicale pentru uzul altor compozitori. Există deci o linie directă de la Sweelinck, care a îmbinat şcolile veneţiană şi engleză, prin elevi ai acestuia, ca Scheidt, care a transmis tradiţia în nordul Germaniei, unde în anul 1685 s-au născut Johann Sebastian Bach şi Georg Friedrich Händel.

IDEILE: VIAŢA CASNICĂ

Diferitele aspecte ale stilului baroc burghez găsesc un numitor comun în ideea de viaţă casnică. Multe idei înrudite — mercantilismul, protestan-

tismul, antiautoritarismul, naţionalismul, individualismul, apărarea pătimaşă a drepturilor şi libertăţilor individuale, aplicarea în practică a descoperirilor ştiinţifice — converg spre acest concept central, dar unitatea rezidă în cultul căminului. Confortul casei burgheze, de pildă, n-a fost niciodată cultivat în Sudul mai cald, mai prietenos, unde activităţile recreative pot avea loc în aer liber, pe cînd clima nordică determină concentrarea acestora în cadrul căminului.

Spiritul comercial a împins la expediţii aventuroase pe mări şi oceane, la explorarea unor ţări îndepărtate. Cuceririle olandeze erau însă mai ales nişte cuceriri negustoreşti; imperiul colonial olandez se baza pe activitate corporativă; puterea o deţineau băncile şi societăţile pe acţiuni. Munca asiduă şi hărnicia, îmbinate cu cumpătarea, au dus la o masivă acumulare de bogăţii în mîinile clasei de mijloc. Viaţa destrăbălată şi etalarea publică a bogăţiei nu erau posibile într-o ţară în care biserica nu permitea împodobirea lăcaşurilor de cult şi înfrumuseţarea muzicală a slujbei religioase. Dacă mişcările de reformă anglicană şi luterană au păstrat, în aspecte modificate, o bună parte din frumuseţea liturghiei tradiţionale romano-catolice, protestantismul calvin era marcat de o extremă austeritate. Interpretarea strictă a calvinismului ducea la o formă sumbră de ascetism, dar bunul simţ înnăscut şi atracţia onestă spre plăceri materiale i-au salvat pe olandezi de aspectele mai aspre ale acestei doctrine. Însă principalul loc de manifestare a prosperităţii lor şi a dorinţei de satisfacţie estetică îl constituie căminul.

Burghezul înstărit nu-şi construia, totuşi, un palat (cu toate că ar fi avut, desigur, mijloace pentru aşa ceva). El se mulţumea cu o casă confortabilă, adecvată funcţional nevoilor lui. Lupta de independenţă purtată contra coroanei spaniole şi rezistenţa în faţa ameninţării crescînde din partea statului absolutist şi al lui Ludovic al XIV-lea i-au făcut pe olandezi să nu privească cu ochi buni nici o formă de pompă şi ostentaţie curtenească. Mişcarea protestantă a întărit şi ea opo-

ziţia lor faţă de autoritate şi le-a întărit conştiinţa naţională. Pe negustorul burghez, în special, îl nemulţumea scurgerea avuţiilor ţării către Roma, iar resentimentul era la fel de puternic împotriva braţului secular al bisericii romano-catolice — Sfîntul imperiu roman. În cugetul olandezului, aşadar, a prins rădăcini protestantismul, contopindu-se cu patriotismul. Apărarea drepturilor naţionale, ca şi a libertăţilor individuale, concentra şi mai mult atenţia olandezilor asupra căminelor lor, unde erau cu adevărat domni şi stăpîni.

Filosofia, filologia, teoriile sociale şi ştiinţele naturii au cunoscut o mare înflorire în universităţile olandeze. Aceste preocupări intelectuale speculau despre existenţa unui univers ordonat, regulat, în care totul se poate măsura şi înţelege. Cetăţeanul aşezat se ferea instinctiv de acele forţe fizice şi emoţionale care puteau face din lumea sa ceva haotic, imprevizibil. Prin urmare, un univers ideal era foarte atractiv pentru o burghezie ale cărei confort şi siguranţă puteau fi perpetuate de el. Cosmologia şi psihologia raţionalistă a lui Descartes, ca şi sistemul etic demonstrabil matematic al lui Spinoza, întăreau concepţia despre artă ca formă de organizare logică, dar a fost nevoie de un Rembrandt pentru a da acestei epoci a raţiunii o lumină lăuntrică şi a încălzi această lume raţională cu căldura sentimentului omenesc.

Anatomia omului stîrnea un interes arzător şi, pornindu-se de la tratatul de anatomie al lui Vesalius, disecţia a fost extinsă asupra altor domenii. Apar cărţi cu titluri ca *Anatomia melancoliei*, *Anatomia spiritului*, *Anatomia abuzurilor*, *Anatomia lumii*. În această eră a observaţiei, neobositul ochi omenesc, ajutat de lentile, poate explora o pluralitate de lumi, văzînd mai multe lucruri în cer şi pe pămînt decît îşi închipuise vreodată cineva. Iscusiţii şlefuitori de lentile olandezi — printre care se numără şi Spinoza — creează diferite instrumente optice. La universitatea din Leyda se construieşte un observator astronomic, al cărui telescop poate scruta cerul. În sens invers, microscopul deschide calea spre o lume nouă mi-

niaturală. Deşi ochii lor se îndreptau spre cer, savanţii olandezi nu neglijează aplicaţiile pămînteşti ale descoperirilor lor. Calcule astronomice duc la descoperirea triangulaţiei şi a balanţei cu arc — ambele de mare folos în navigaţie. Pendulul este utilizat în măsurarea timpului, iar ceasul de buzunar dă punctualitate vieţii cotidiene.

Ambianţa în care s-a format starea de spirit a olandezilor, ca şi prosperitatea lor materială, a dus la trecerea patronajului artistic în mîinile unei burghezii înstărite. Exceptînd clădirile publice necesare, ca primării, biserici şi edificii comerciale, arhitectura olandeză a epocii este, în toate privinţele, o arhitectură domestică. Cum casele erau cam tot atît de mari cît locuinţele clasei mijlocii de astăzi, ele nu ofereau spaţii sau ocazii pentru sculptura monumentală. Cele mai importante creaţii artistice apar, deci, în pictură şi muzică, şi în toate artele decorative minore ce sporeau confortul şi frumuseţea casei. Destinate unor pereţi de camere obişnuite, tablourile sînt mai mici decît cele pictate pentru castele ori săli publice. În pictura olandeză norma devine tabloul de şevalet, nu fresca. Pare să fi existat o cerere insaţiabilă de tablouri, iar producţia este uriaşă. Numărul artiştilor profesionişti creştea odată cu cererea, ajungîndu-se la un înalt grad de specializare. În portretistică se pictau tipuri cuviincioase de *pater familias*, băutori de vin în cîrciumi, portrete de grup „corporative". Se mai pictau peisaje de tot felul, terestre, marine, cu porţiuni de cer, ba chiar şi cu specializare pentru vaci. Artiştii se orientau spre diferitele pături sociale: Jan Steen pictează scene deocheate de tavernă (fig. 290); Frans Hals îşi caută subiectele printre precupeţe şi vînzătoare de peşte; de Hooch şi Vermeer redau scene plasate în interioare decente de case burgheze; Terborch preferă manierele claselor suspuse şi zugrăvirea societăţii elegante.

Caracterul muzicii este şi el influenţat de clientela burgheză. În oraşele libere, organistul şi alţi muzicanţi oficiali erau aleşi de comitete speciale ale consiliilor orăşeneşti, care supravegheau

viaţa muzicală a comunităţii tot atît de activ ca şi alte aspecte. Se organizau audiţii şi se încuraja emulaţia între muzicanţi. Angajarea într-o funcţie publică însemna, pentru muzicant, eliberarea de capriciile unui singur patron aristocrat şi implica o anumită siguranţă materială. Avînd însă de-a face cu gusturile unui public larg, artistul tindea să renunţe la experimente şi să caute adesea uniformizarea. Aceste tendinţe erau în mare măsură compensate prin ocaziile de a face muzică acasă, unde expresia muzicală lua un net colorit domestic.

Casa era deci factorul determinant pentru formele de artă, cărora le conferea un caracter de intimitate. Arhitectura domestică, pictura şi muzica Olandei aveau toate menirea de a contribui la ambianţa unei burghezii care le gusta, sincer încîntată de confortul fizic şi de artele ce îi îmbogăţeau viaţa. Marile picturi create pentru altare sau pentru plafoane de castel, amplele compoziţii corale pentru catedrale şi spectacolele de operă montate în palate puteau constitui manifestări artistice grandioase, dar nu îşi aveau locul în casă. Dimensiunile mai modeste ale unei picturi sau gravuri destinate unui perete de încăpere obişnuită, ori ale unei sonate de cameră sau piese pentru execuţie solo la spinetă, care se cînta în aceeaşi încăpere obişnuită, îndemnau la o formă de comunicare mai intimă, mai personală. Alegerea tehnicii de lucru se aseamănă cu opţiunea unui compozitor pentru orchestra simfonică modernă, care să-i execute creaţiile de largă respiraţie epică, sau pentru o formaţie de cameră (ori chiar un singur instrument) în cazul lucrărilor cu caracter mai restrîns. Casa era forma arhitectonică dominantă, ca şi locul unde se atîrnau picturi, se citeau cărţi şi se făcea muzică. În Olanda şi ţările nordice în general, stilul baroc se adaptează atît la protestantism, cît şi la gusturile burgheziei. Aspectul burghez al artei baroce îşi găseşte unitatea în cultul căminului, iar viaţa domestică este cheia înţelegerii lui.

CRONOLOGIE / Olanda, secolul al XVII-lea

Istorie generală

	1517	Începutul Reformei protestante în Germania
	1535	Jean Calvin (1509—1564) publică *Instituția religiei creștine;* ia ființă, pe temeiuri calviniste, biserica reformată din Olanda
	1566	Începe revolta olandeză contra Spaniei
	1575	Wilhelm Taciturnul, prinț de Orania, întemeiază universitatea din Leyda, prima universitate olandeză
	1602	Ia ființă Compania olandeză a Indiilor Răsăritene
1618—	1648	Războiul de 30 de ani; în 1609 Țările de Jos cîștigă practic independența printr-un armistițiu cu Spania; independența deplină este dobîndită prin Tratatul din Westfalia (1648)
	1621	Ia ființă Compania olandeză a Indiilor de Vest
	1624	*Tablatura nova* de Samuel Scheidt
1629—	1648	René Descartes trăiește în Olanda
1623—	1687	Constantijn Huygens asigură exercitarea unui anumit patronaj public al artelor
	1631	Rembrandt se stabilește la Amsterdam
	1637	Descartes publică la Leyda *Discurs asupra metodei*
	1642	Exploratorul olandez Tasman descoperă Noua Zeelandă
	1648	Independența Olandei este recunoscută prin Tratatul din Westfalia
1612—	1674	Războaiele comerciale anglo-olandeze
	1670	Spinoza publică *Tractatus theologico-politicus*

Pictori

c.1580—	1666	Frans Hals
1606—	1669	Rembrandt van Rijn
c.1617—	1681	Gerhardt Terborch
c.1628—	1682	Jakob van Ruysdael
c.1629—	1679	Jan Steen
c.1629—	1683	Pieter de Hooch
1632—	1675	Jan Vermeer van Delft

Filosofi și savanți

1467—	1536	Desiderius Erasmus
1583—	1645	Hugo Grotius, întemeietorul dreptului internațional
1596—	1650	René Descartes
1629—	1695	Christian Huygens
1632—	1677	Baruch Spinoza

Scriitori

1587—	1679	Joost van den Vondel, dramaturg olandez și autor al poemului *Lucifer*, asemănător cu *Paradisul pierdut* al lui John Milton
1596—	1687	Constantijn Huygens, poet, umanist și diplomat

Muzicieni

1562—	1621	Jan Pieterszoon Sweelinck. *Școala engleză*
c.1542—	1623	William Byrd
c.1562—	1628	John Bull, organist la Anvers (1617—1628), prieten cu Sweelinck
c.1562—	1638	Francis Pilkington
c.1576—	1643	Henry Peacham, profesor și compozitor, autor al cărții *Perfectul gentleman*
1583—	1625	Orlando Gibbons. *Școala germană*
1587—	1654	Samuel Scheidt, elev al lui Sweelinck
1596—	1663	Heinrich Scheidemann, elev al lui Sweelinck
1623—	1722	J. A. Reinken, urmașul lui Scheidemann la Hamburg; îl influențează pe J. S. Bach
1685—	1750	Johann Sebastian Bach
1685—	1759	Georg Friedrich Händel

16. Sinteza barocă

LONDRA ÎN PERIOADA RESTAURAŢIEI

În acea zi din anul de graţie 1661, cînd Carol al II-lea parcurgea triumfal drumul spre Westminster Abbey, unde urma să fie încoronat, sunetele muzicii marţiale pentru tromboane şi cornete compusă de Matthew Locke se împleteau cu uralele voioase ale supuşilor regelui. Erau uralele unui popor obosit după o generaţie de conflicte civile şi de conformare la rigorile idealismului puritan. Erau uralele unui popor care spera şi se ruga ca Restauraţia să-i aducă pacea şi o viaţă normală. Erau uralele unor oameni care nu ştiau că peste doar cîţiva ani numărul lor va fi decimat de o groaznică epidemie de ciumă bubonică, că oraşul lor va fi mistuit de Marele incendiu al Londrei şi că Restauraţia, care trebuia să readucă vechea ordine a lucrurilor, aducea în fapt una nouă.

Imaginea unei perioade ilustrată de un monarh petrecăreţ, nobili libertini, doamne licenţioase şi amatori de aventuri galante a fost foarte des zugrăvită. Cea a unei epoci vibrînd de tunetul poeziei lui John Milton, vorbind cu retorica rafinată a lui John Dryden, minunîndu-se de ingeniozitatea matematică a ecuaţiilor lui Newton, uimită de măreţia arhitecturii lui Christopher Wren şi ascultînd armoniile muzicii lui Henry Purcell a atras mult mai puţin atenţia. Chiar şi monarhul cel vesel şi petrecăreţ îşi avea părţile lui serioase, 116

cristalizate în încercările şi tribulaţiile unei tinereţi agitate (în timpul căreia furtunoasa domnie a tatălui său, Carol I, se terminase prin decapitarea acestuia) şi pe toată durata exilului în Franţa, cînd a avut loc adevărata lui formare şi educaţie. Carol era un astronom amator al cărui entuziasm a dus la fondarea Observatorului din Greenwich; un protector al teatrelor, al cărui interes a jucat un rol de seamă în dezvoltarea aşa-numitei „dramaturgii a Restauraţiei"; un cunoscător de artă care, acordînd sprijin lui Christopher Wren, a contribuit la renaşterea arhitecturală a Londrei; şi un iubitor de muzică, mîndrindu-se, ocazional, să cînte cu o voce descrisă politicos ca un „bas bine rotunjit". Astfel, în 1661 anii petrecuţi de Carol la curtea lui Ludovic al XIV-lea dădeau un profit frumos, căci pe lîngă unele dubioase idei politice absolutiste şi anumite moravuri la fel de îndoielnice provenind de la curtea franceză, noul rege aducea de pe continent o bună doză de entuziasm artistic. Sub domnia sa, Londra va deveni, în măsura posibilă a acceptării de către bunul simţ al locuitorilor ei, un fel de suburbie culturală a Versailles-ului.

Capitala engleză avusese un scurt prilej să cunoască eleganţa continentală sub Iacob I, bunicul lui Carol al II-lea, care îi încredinţase lui Inigo Jones construcţia Sălii de banchete din Whitehall ca prim element al unui plănuit palat regal (fig. 291). Clădită după principii palladiene, această construcţie marca o evoluţie nouă în arhitectura engleză. Cînd marele Peter Paul Rubens a venit în Anglia cu o misiune diplomatică, el a fost convins de Carol I să picteze plafonul Sălii de banchete. Anton van Dyck, cel mai vestit elev al lui Rubens, a fost însărcinat de Carol să picteze mai multe portrete ale familiei regale (fig. 292). Acum, după restauraţia dinastiei Stuart şi sub domnia lui Carol al II-lea, se pregătea din nou o deschidere largă a porţilor.

Nicholas Laniere a fost trimis în Italia pentru a cumpăra picturi destinate colecţiilor regale. 117 William Davenant, care fusese oaspetele lui Carol

și al mamei lui la Paris, unde observase îndeaproape tehnica muzicală a lui Lully, a fost chemat să devină primul director de operă englez. Cînd Robert Cambert, un compozitor de operă francez, a trebuit să cedeze, în țara sa, în fața vicleanului Lully, el s-a bucurat de o bună primire la curtea engleză. Pelham Humfrey, un talentat compozitor în vîrstă de numai 17 ani și, mai tîrziu, profesorul lui Purcell, a fost trimis de Carol la Paris pentru a vedea cum își conduce Lully orchestra și baletul. Fiindcă Ludovic al XIV-lea își avea vestitele *Vingt-quatre violons*, Carol al II-lea voia și el să aibă Douăzeci și patru de viori. Cînd monarhul caută un poet oficial al curții, alegerea lui se oprește asupra lui Dryden, care cunoștea foarte bine scrierile lui Boileau și teatrul baroc francez. Iar cînd Carol aude că regele Ludovic și Colbert se pregătesc să reînnoiască Luvrul, el are grijă să-l trimită la Paris pe Wren ca să studieze planurile și să-i cunoască pe Bernini și Perrault.

Londra avea, în epoca Restaurației, un caracter aparte. Populația ei comercială și funcționărească nu depindea nici de cler, nici de monarhie. Locuind deasupra prăvăliilor și birourilor lor, membrii acestei burghezii conservatoare s-au văzut obligați, printr-o calamitate naturală, să schimbe fața orașului lor atunci cînd, în 1666, un incendiu a distrus, potrivit însemnărilor lui Samuel Pepys, 13 000 de case, 400 de străzi și 90 de biserici. Înainte ca fumul să se fi împrăștiat, Christopher Wren făcea deja planuri pentru reconstrucția Londrei, și chiar dacă ideile lui s-au împlinit numai parțial, ele determină totuși arhitectura londoneză din ultima parte a veacului al XVII-lea, asigurînd orașului superbul său profil (fig. 300).

Ciocnirea dintre dîrza populație burgheză și regele ei, format în străinătate, aduce o nouă dovadă concretă a înclinației britanice spre compromis. De la bun început Stuarții căutaseră să impună poporului lor, nedoritor s-o accepte, ideea continentală de absolutism. Excesele lui Carol I și incapacitatea lui de a ajunge la o înțelegere cu burghezia negustorească și cu reprezentanții ei ofi-

ciali, grupați în Camera Comunelor, duseseră la republica lui Cromwell. Intransigentul Oliver Cromwell, pe de altă parte, își înstrăinase aristocrația — o clasă încă puternică. Carol al II-lea reușise întrucîtva să găsească o cale de mijloc. Urmașul lui, Iacob al II-lea, a depășit însă din nou prerogativele regale și a fost nevoie de o altă revoluție — una nesîngeroasă, de data aceasta — pentru a restabili legăturile dintre rege și burghezie prin formula unei monarhii cu prerogative limitate.

În bună măsură acest conflict se reflecta în artă. Barocul aristocratic francez, la fel ca monarhia absolutistă, era prea mult pentru gustul englezilor. Cînd a venit vremea construirii unei noi catedrale, Carol și cu principalul său arhitect, Sir Christopher Wren, pornesc de la bogat împodobitele ordine clasice, de la splendoarea și vastul spațiu al palatelor Luvru și Versailles și de la bisericile în plan central create de Palladio și Michelangelo. Clericii anglicani și consilierii lor laici, pe de altă parte, încă mai vedeau catedrala sub forma unui edificiu gotic, înalt, impozant. Wren dorea să o încununeze cu o cupolă, dar clerul ar fi preferat un turn cu flеșă. Pînă la urmă Wren a construit cupola, adăugîndu-i deasupra un înalt turn-laternă. Carol voia ca bisericile Londrei să se elibereze de aspectul sumbru, emaciat al lăcașurilor gotice, dar enoriașii insistau asupra unor clopotnițe cu flеșe înalte. Și astfel Wren le-a dat acestora flеșele, dar cu ornamente clasice de tip geometric. Carol voia opere lulliene, dar publicul londonez vădea o remarcabilă rezistență la recitativul cîntat. Și astfel i s-a dat o formă hibridă de dialog vorbit, presărat cu cîntece și interludii orchestrale.

Autoritatea politică fiind împărțită între monarh și parlament, manifestările literare între tradiția clasică și cea elizabetană, ideile arhitectonice între barocul francez și goticul englez, iar expresia muzicală între cele mai recente creații continentale și preferințele locale, înclinația britanică spre compromis a realizat o sinteză a instituțiilor aris-

tocratice şi burgheze, a catolicismului şi protestantismului, a tradiţiilor continentale şi englezeşti. Prin genul şi strădania a trei bărbaţi — Wren în arhitectură, Dryden în literatură şi Purcell în muzică — influenţele continentale au fost îmbinate cu tradiţiile locale şi sintetizate într-un stil specific al Restauraţiei.

ARHITECTURA

În cripta catedralei St. Paul din Londra stă scris în latineşte pe o lespede: „Dedesubt zace constructorul acestei biserici şi urbe, Christopher Wren, care a trăit peste 90 de ani, nu pentru sine, ci pentru binele ţării. Dacă îi cauţi monumentul, priveşte în jur". Studiind clădirea, privitorul este mai întîi frapat de unitatea ei (fig. 293), căci aceasta este singura mare catedrală din Europa înălţată de un singur arhitect, de un singur constructor-şef, sub episcopatul unui singur episcop. Pentru comparaţie vom arăta că bazilica San Pietro din Roma (fig. 193) a fost clădită de 13 arhitecţi, sub pontificatul a 20 de papi şi într-un răstimp de peste un secol. Ultima piatră a lanternei din vîrful cupolei a fost pusă în 1710 de către unul din fiii lui Wren, în prezenţa arhitectului (acum în vîrstă de 78 ani), iar în următorii opt ani Wren a continuat să supravegheze execuţia ultimelor detalii decorative.

Chiar înainte de Marele incendiu Wren făcea parte dintr-o comisie însărcinată cu renovarea vechii catedrale St. Paul. Planurile au fost abandonate atunci cînd, după incendiu, s-a tras concluzia că edificiul nu mai poate fi reparat.

Astfel s-a ivit pentru Wren marele prilej. La fel ca Bramante şi Michelangelo înaintea sa (fig. 206), Wren avea în vedere o vastă arie centrală, înconjurată radiar de unităţi spaţiale subsidiare. Ca şi celebrii săi precursori, el prefera o biserică în plan central şi în formă de cruce greacă. Astfel clădirea, de proporţii monumentale, putea avea masa exterioară şi spaţiul interior dominate de

forţa general unificatoare a unei cupole. Din punct de vedere practic, Wren sesiza că va construi o catedrală protestantă, în care un număr cît mai mare de oameni să poată auzi cuvintele rostite din amvon şi să asculte astfel slujba anglicană, axată pe predică.

Membrii conservatori ai clerului, cu gîndul la vechea liturghie catolică procesională, ar fi dorit o navă lungă, cu colaterali de ambele părţi. Aşadar Wren, fără a sacrifica esenţa planului său, a lungit edificiul prin adăugarea unei abside spre est şi a unui vestibul cu cupolă şi portic spre vest. Planul lui a atras însă alte obiecţii din partea clerului, fiind necesare mai multe revizuiri. Toată diplomaţia, supleţea, ingeniozitatea şi, mai ales, răbdarea lui Wren au intrat în joc pentru a se obţine un compromis acceptabil care să-i satisfacă pe dificilii săi clienţi, salvînd totodată miezul concepţiei lui îndrăgite. El le-a dat clericilor nava cu colaterali, transepturi şi un cor adînc, grupînd însă toate aceste elemente în jurul planului central de la început (fig. 294). În felul acesta el a putut totuşi concentra un spaţiu vast sub cupolă. Wren clădea astfel, în fond, două biserici, a clerului şi a sa — procedeu ce nu putea să nu genereze unele disonanţe arhitecturale, dar pentru care a reuşit să găsească o soluţie mulţumitoare, chiar dacă uneori cam forţată, în catedrala ce a luat pînă la urmă fiinţă.

La St. Paul problemele de ordin practic ale lui Wren erau tot atît de numeroase ca şi greutăţile sale cu autorităţile. Fondurile pentru construcţie erau limitate; locul cerea ingeniozitate inginerească deoarece, ca mai peste tot în Londra, terenul solid se găsea sub 12 m de argilă şi nisip care nu puteau susţine greutăţi mari. Cu mult înainte de terminarea catedralei, Wren a trebuit să renunţe la dorinţa sa de a avea o deschidere largă şi un acces axial spre faţadă (fig. 293), pe strada Ludgate Hill, unde se află St. Paul. În febra reconstrucţiei de după incendiu, zona devenise o îngrămădeală de case şi prăvălii, şi a fost

 nevoie de atacurile aviaţiei germane în cel de-al

doilea război mondial ca să curețe terenul în partea de sud a catedralei și lîngă cor (fig. 295). Iar cum carierele n-au putut furniza piatră de lungimea necesară pentru marile coloane ale fațadei plănuite inițial, Wren a trebuit să separe fațada în două registre, unul corintic și celălalt compozit. Folosirea unor perechi de coloane amintește de colonada lui Perrault pentru fațada estică a Luvrului (fig. 263). Turnurile laterale au fost construite după 1700, și este interesant să notăm că o vreme unul din ele a rămas gol pe dinăuntru, cu excepția unei scări în spirală, astfel ca Wren și alți astronomi să-l poată folosi ca observator.

Efectul planului adoptat de Wren se simte cel mai puternic în rotonda de sub cupolă (fig. 296). Geometric, spațiul este limitat de un octogon gigantic, marcat în unghiuri de opt stîlpi care susțin cupola. Aceștia sînt legați printr-o serie de arce triumfale romane contigue care, la rîndul lor, sînt încununate de marea cupolă — elementul culminant al întregii construcții. Din această porțiune centrală, arcele se deschid în afară spre opt subdiviziuni spațiale ce conferă interiorului un mare grad de varietate și interes. Centralizarea sub impozanta cupolă, complexele diviziuni și subdiviziuni spațiale, inventivitatea planului și detaliile de tip roman ne dezvăluie afinitatea lui Wren pentru baroc. Influența restrictivă a clerului conservator, fondurile limitate și demersul raționalist al lui Wren demonstrează ce realizare notabilă a obținut el făcînd acest stil acceptabil gustului englez.

Planul de reconstrucție a Londrei elaborat de Wren a întîmpinat o rezistență chiar și mai dîrză decît proiectul catedralei St. Paul. El includea trasarea unor străzi noi, dispuse radiar, ca brațele unei stele, pornind din piețe centrale, și ținea seama de principalele rute de circulație. Cîteva clădiri publice urmau să fie orientate pe o axă ce unea noua catedrală cu Bursa londoneză. Fleșele diferitelor biserici parohiale urmau să puncteze cerul din loc în loc, avansînd treptat spre marea

culminație a cupolei de la St. Paul. Planul, dacă ar fi fost înfăptuit, ar fi depășit cu mult complexul de la Versailles. Dar regele lui Wren nu era un monarh absolut, cu puterea de a confisca terenuri și cu bani pentru cumpărarea lor. Nici timpul nu îl ajuta pe Wren, căci negustorii londonezi se grăbeau să-și reconstruiască prăvăliile și să-și reia activitatea. Cam tot ce a putut salva din acest plan sînt turnurile cu fleșă pe care a fost chemat să le proiecteze.

Ca principal arhitect al Londrei, Wren a primit comenzi pentru construcția a peste cincizeci dintre aceste noi biserici parohiale. Consultări cu epitropii erau necesare în cazul fiecărei biserici. Din cauza fondurilor limitate de care dispunea arhitectul, bisericile erau, vrînd-nevrînd, construcții relativ modeste. Conform spiritului epocii, Wren le-ar fi dorit clădite în stilul baroc moderat, bazat pe ordinele clasice. Clienții săi, ca și tradiția gotică, cereau însă acele turnuri înalte care nu erau doar simple simboluri, ci aveau și rolul practic de clopotniță, fiind deci elemente funcționale în cadrul bisericii. Problema lui Wren era deci să echilibreze tendința verticală a turnurilor prin orizontalitatea fațadelor sale de templu clasic — o dată mai mult reconciliind tradițiile constructive nordică și sudică. Soluția lui Wren — unul dintre miracolele lui minore — poate fi înțeleasă numai prin exemplificare.

Turnul înalt al bisericii St. Mary-le-Bow (fig. 297), unde sunau pe vremuri celebrele „clopote de la Bow", trădează satisfacția evidentă a matematicianului care poate folosi jocul liber al formelor geometrice. Pornind de la o bază pătrată masivă, el trece prin cîteva stadii circulare, terminîndu-se, la vîrf, într-o piramidă octogonală. Prin utilizarea judicioasă a volutelor și spiralelor baroce în diferite puncte ale construcției, acest lucru se realizează în mod foarte lin. Știind că bisericile în sine vor fi ascunse de clădirile învecinate, Wren și-a concentrat dibăcia mai ales asupra turnurilor.

 Continuarea tradiției lui în secolul următor o ve-

dem în biserica St. Martin-in-the-Fields, construită de James Gibbs (fig. 298). Wren şi-a plantat toate turnurile solid în pămînt, ca să spunem aşa, ele părînd să se înalţe într-o relaţie complexă cu întregul edificiu. Turnul lui Gibbs, prin contrast, pare să răsară pe neaşteptate din acoperiş. Amintirea acestor biserici, cu turnurile lor, a fost dusă în America de către primii colonişti englezi, iar cînd aceştia şi-au construit biserici în noile lor oraşe, ei au luat ca modele planurile lui Wren şi Gibbs.

În ciuda numeroaselor sale îndatoriri, Wren a găsit timp pentru proiectarea unor case confortabile, destinate cîtorva clienţi înstăriţi din clasa de mijloc. Sub domnia regelui William şi a reginei Mary, el a primit sarcina de a termina clădirea Spitalului regal din Greenwich — începută de Inigo Jones — şi de a adăuga o aripă nouă palatului Hampton Court. Regele, William de Orania, nu uitase frumoasele faţade de cărămidă roşie din Olanda sa natală, pe cînd Wren îşi amintea de grandoarea palatelor Luvru şi Versailles. Un alt celebru compromis al lui Wren îl constituie planul său pentru Fountain Court şi faţada dinspre grădina palatului Hampton Court (fig. 299).

Şi astfel se întîmplă că Wren, profesor de astronomie la Londra şi Oxford, renunţînd să mai scruteze tainele cerului cu ajutorul telescopului şi ecuaţiilor sale, a devenit inginerul şi arhitectul care a străpuns petecul de cer de deasupra Londrei cu maiestuoasele turnuri şi cupole ce dau şi azi acestui oraş profilul său caracteristic (fig. 300).

TEATRUL ŞI MUZICA

Cu prilejul inaugurării Teatrului regal în 1674, au venit acolo, pentru a asista la spectacol, regele şi cel mai distins public londonez. John Dryden, un autor rece, aristocratic, dar de mare talent, a folosit momentul pentru a-şi exprima, în prolog, sentimentele prin cîteva cuvinte bine alese:

Ar fi o nebunie să-nalţi acum o impozantă casă,
Să construieşti un teatru, în timp ce laşi să cadă piese;
Pe cînd scene, artificii şi opere găunoase domnesc,
Iar pentru creion, pana o dai de-o parte;
În timp ce trupe de franţuji hămesiţi se năpustesc încoace,
Şi rîd de cei din a căror milă trăiesc,
Autorii noştri englezi se duc, lăsîndu-şi locul
Acestor noi cuceritori din spiţa cea normandă.

Dryden făcea astfel un îndrăzneţ efort, ca om de litere exasperat, să bareze calea formelor de operă străine care, după părerea lui, ameninţau să înece raţiunea în rime. Evenimentele însă erau prea puternice, iar ca să evite să fie copleşit la rîndu-i, va colabora curînd cu unul din acei franţuji la modă şi va scrie el însuşi cîteva „scene şi artificii" fanteziste.

Cu toată adaptabilitatea unui scriitor profesionist perfect pregătit, Dryden încearcă sincer să vîre puţin conţinut în aceste „opere găunoase". Pentru a înlesni aclimatizarea acestei forme exotice în noua ei ambianţă, el revine la tradiţia engleză a feeriei de curte (mască) — un echivalent local al baletului de curte francez, care precedase spectacolele de operă la curtea lui Ludovic al XIV-lea. La reprezentarea unei măşti de Ben Jonson, dată la Whitehall în 1605, printre dansatori se afla şi regina, cu doamnele de onoare, iar scenograful era chiar celebrul arhitect Inigo Jones (fig. 301).

Cînd Dryden s-a decis să scrie *Albion şi Albanius*, el a trebuit să-şi folosească tot talentul tactic pentru a echilibra elementele antitetice, încercînd să le menţină la proporţiile cuvenite. În prefaţă, el se scuză că a trebuit să scrie pentru „a plăcea auzului şi nu a mulţumi înţelegerea", după care afirmă: „Pare, într-adevăr, absurd la prima vedere că rima, oricum ar sta lucrurile, să ia locul raţiunii". Soluţia sa este folosirea dialogului vorbit pentru muritorii de rînd din piesă şi includerea unor — spune el — „părţi cîntate", pentru personaje supranaturale ca zei şi zeiţe, duhuri şi spiriduşi. Acţiunile acestora, observă Dryden, „trecînd dincolo de limitele firii omeneşti, fac cu putinţă

acel fel de purtări uimitoare şi surprinzătoare ce nu pot apărea în alte piese".

Opera lui Dryden conţine multe scene şi artificii remarcabile. În una din ele, „Mercur coboară într-o caretă trasă de corbi"; în alta, „norii se despică, iar Iunona apare într-o maşinărie trasă de păuni, în vreme ce orchestra cîntă"; iar într-o a treia, Venera şi Albanius se ivesc din mare într-o scoică trasă de delfini, totul pe o melodie cîntată la flaute.

Cu toată recuzita ingenioasă, încercarea lui Dryden, în cazul de faţă, a fost un eşec — poate pentru că nu se deosebea suficient de spectacolele de curte cu mască spre a fi o operă, dar mai probabil pentru că muzica scrisă de Monsieur Grabu era mediocră. Deşi Henry Purcell avea deja 26 de ani, Anglia va mai trebui să aştepte aproape un deceniu pînă la colaborarea dintre un poet şi un muzician comparabili cu Molière şi Lully în Franţa.

Aşteptînd invitaţia lui Dryden pentru o colaborare la *Regele Arthur*, cel mai mare compozitor al Angliei se mulţumea să scrie muzică pentru zeci de piese minore. Cele mai bune dintre ele erau adaptări după Shakespeare, ca *Furtuna* şi *Crăiasa zînelor* (după *Visul unei nopţi de vară*), care semănau foarte puţin cu originalele. Pentru marea sa realizare pe tărîmul operei, *Didona şi Enea*, Purcell a trebuit să recurgă la o carte de Nahum Tate, al cărui rang în literatura engleză este cu cîteva trepte sub cel al omologului său francez Quinault, principalul libretist al lui Lully. Nu avem însă nici cea mai mică dovadă că Purcell ar fi fost nemulţumit de aceasta. Cariera lui este pur şi simplu cea a unui compozitor profesionist, activ în permanenţă şi capabil, sub raport tehnic, să execute orice comandă primea, din partea bisericii, a curţii sau a altor beneficiari.

Prin Josias Priest, maestru de balet la unul din teatrele Londrei, Purcell a primit oferta de a scrie o scurtă operă ce urma să fie reprezentată într-un pension de domnişoare din Chelsea. Şi astfel se

face că, prin 1689, Purcell a ajuns să compună mica sa capodoperă a genului pentru un grup de eleve. Ca atare ea este, în fond, o *operă de cameră*, menită reprezentării într-un spaţiu restrîns, cu o distribuţie limitată şi cu o orchestră puţin numeroasă. Deşi opera are proporţii mici, amploarea ei emoţională e mare, şi deşi face parte dintre spectacolele de amatori, muzica este foarte rafinată. Antecedentul ei imediat este *Venus şi Adonis*, o operă de cameră în trei acte scrisă cu cîţiva ani înainte de John Blow, profesorul lui Purcell. Această lucrare cu caracter intim, foarte agreabilă, fusese reprezentată în faţa lui Carol al II-lea şi a curţii sale cu puţin înainte de moartea monarhului. Era una din puţinele opere englezeşti cu întregul text pus pe muzică; alte precedente locale pentru orientarea lui Purcell se găseau doar în tradiţia spectacolelor cu măşti de la curte şi în experimentele cuplului Dryden-Grabu. Purcell cunoştea însă bine ultimele creaţii de pe continent, şi tocmai îngemănarea plăcută de elemente locale şi străine dă operei sale culoare şi variaţie.

Opera *Didona şi Enea* începe cu o uvertură solemnă în stilul lui Lully, marcată prin ritmurile ezitante şi întîrzierile armonice ale unui debut lent şi prin imitaţiile fugate ale unei încheieri vioaie. Toate porţiunile orchestrale par să fi fost scrise numai pentru coarde, cu obişnuitul suport la instrument cu claviatură. Pentru recitative şi arii, Purcell recurge la modele create de Monteverdi şi de urmaşul acestuia la opera din Veneţia, Cavalli. El foloseşte cu multă îndrăzneală „stilul reprezentativ", un fel de pictură verbală, prin care imaginile descriptive ale textului se reflectă în forma şi turnura liniei melodice. Această prozodie a stilului reprezentativ poate fi ilustrată prin cel dintîi cuvînt al operei, „Tremură" (a) şi prin mişcarea ameninţătoare a liniei melodice pentru „furtuni" (b). Într-un comentariu asupra părinţilor lui Enea, curajul tatălui său Anchise este marcat printr-un ritm marţial (c); imediat după aceea, o modulaţie spre un mod minor şi un cro-

 matism mîngîios exprimă farmecele Venerei (d);

iar cînd se anunţă intrarea lui Enea, cuvintele Belindei iau forma unei fanfare de trîmbiţe (e).

Ariile prezintă o mare varietate de tipuri. Ariile iniţială şi finală ale Didonei sînt construite pe o formulă scurtă, repetată, de bas, ca în *aria ostinato* italiană; aria „Deseori ea vine" este scrisă peste o linie fluentă de bas, ca în *aria continuo* italiană; iar forma melodică pe trei voci „Dragoste, urmăreşte-ţi izbînda", a cărei parte finală repetă începutul, este o *aria da capo*.

Accentul pus pe cor şi pe dans continuă tradiţia spectacolelor de curte englezeşti cu măşti, dar ambele sînt mînuite de Purcell printr-o îmbinare foarte ingenioasă de elemente locale şi continentale. În scenele de palat, curtenii alcătuiesc un adevărat cor grec, făcînd comentarii solemne, la unison, asupra acţiunii. Partea finală, „Cu aripi abătute", este o lamentaţie corală tipic franceză, scoasă parcă dintr-o operă de Lully. Vrăjitoarele cîntă totuşi în stilul madrigalelor engleze, cu înlocuirea amuzantă a veselului „la-la-la" prin maliţiosul „ho-ho-ho", ca pentru a demonstra scopurile lor sinistre. Foarte interesantă este introducerea de către Purcell a unui „cor cu ecou" veneţian în această ambianţă solemnă. Pe cînd vrăjitoarele cîntă „În beciul nostru cu bolţi groase", un cor din culise repetă lin „. . . . bolţi groase". Sporind astfel percepţia spaţiului, Purcell poate adăuga elementul de mister necesar atunci cînd vrăjitoarele încep să-şi pregătească farmecele lor tainice. Vraja se extinde şi asupra „Dansului cu ecou al Furiilor", în care o formaţie instrumentală din culise constituie un ecou al orchestrei principale, cu efecte remarcabile. Scenele de balet prezintă cam acelaşi amestec stilistic ca şi corurile. Scena întîi se încheie cu un „Dans triumfal" executat de curteni — o versiune viguroasă a *ciacconei* lulliene tratată ca un set de variaţiuni instrumentale pe fond de bas ostinat. În actul al treilea, cînd Enea se pregăteşte să plece din Cartagina pe mare, Purcell redă o scenă tipică de port englezesc, în care dansurile legănate ale marinarilor se îmbină cu comentariile glumeţe ale unui cor format din oameni

de rînd. Caracterul vioi al unor ritmuri de dans englezeşti contrastează net cu ciacconele şi courantele mai solemne pe care le dansează curtenii.

Logica şi finul simţ dramatic de care dă dovadă Purcell nu-i permit să atenueze conflictul, spre sfîrşitul operei, prin introducerea unui *deus ex machina* care să-i dea o încheiere fericită, în maniera stilului de curte francez practicat de Lully. Voinţa umană pierde totdeauna în ciocnirea cu zeii, iar acţiunea trebuie să meargă inexorabil spre încheiere. Tragedia ajunge deci la sfîrşitul predestinat, cu un spor de elocvenţă şi emoţie dramatică. Ca urmare „Despărţirea Didonei" devine unul din cele mai mişcătoare momente ce se pot găsi în muzică, împletind profunzimea sentimentului cu reţinerea demnă a unei eroine din *Eneida* vergiliană. Avem aici o arie ostinato, cu o formulă de bas ce se repetă perseverent, coborînd cromatic spre ritmul solemn de *passacaglia*. Conflictul lăuntric al Didonei se exprimă în tensiunea dintre linia melodică în obbligato liber pe care o cîntă şi basul inflexibil, eroina luptînd împotriva acestei forţe fizice ca împotriva propriului său destin tragic. În van încearcă Didona să îl supună voinţei sale, aşa cum ne spun şi unele deplasări asimetrice ale frazelor ei, căci la sfîrşit eroina trebuie să se resemneze, iar orchestra poartă aria mai departe, spre încheierea tragică. Cu toate limitările acestei opere scurte — spectacolul nu durează mai mult de o oră — Purcell ne-a dat o lucrare artistică majoră. Deşi este unica sa operă cu întregul text pus pe muzică, ea ne dezvăluie mîna sigură a profesionistului care cunoaşte fiecare faţetă a meseriei sale. Ampla gamă emoţională şi varietatea procedeelor tehnice sînt cu atît mai surprinzătoare, dacă ţinem seama de slabele resurse aflate la îndemîna compozitorului. Purcell posedă, mai presus de orice, rara capacitate de a contura şi crea personaje umane credibile, cu mijloace muzicale — prin aceasta asemănîndu-se lui Gluck şi Mozart. El este, de asemenea, unul dintre puţinii

 compozitori care ştiu să transpună tehnica seacă,

academică a contrapunctului în procedee dramatice pline de viață — trăsătură împărțită cu Bach și Händel. Acest lucru se vede, bunăoară, în prima arie a Didonei, „Ah, Belinda". Melodia este un șir de suspine coborîtoare pe un fond de bas ostinat care, asemeni destinului, este neiertător, inflexibil. La textul „Liniștea și cu mine sîntem străini acum", separația se reflectă într-un canon la octavă; iar pe cuvîntul „străini" formula predominantă de patru măsuri se prelungește în una de cinci. La fel, după ce Enea declară că va sfida destinul pentru a rămîne cu Didona, corul face comentarii contrapunctice care exprimă grăitor emoțiile vii ale personajelor. Iar cînd Purcell vrea să descrie agitația din jurul corăbiilor pregătite de plecare, în scena din port (actul al treilea), liniile independente ale introducerii în formă de fugă, cu intrări și ieșiri tematice imitative, descriu umoristic venirile și plecările oamenilor. Dacă asemenea dibăcie tehnică se combină cu o orchestrație plină de fantezie, cu folosirea expresivă a cromatismului și cu un profund sentiment poetic, rezultatul nu poate fi decît admirabil — așa cum, în cazul de față, s-a și dovedit.

Lui Purcell i s-a mai oferit prilejul de a scrie o operă englezească atunci cînd Dryden, arbitrul literar al Restaurației, l-a invitat să colaboreze la crearea *Regelui Arthur* în 1691. Aici Dryden încerca să insufle unei drame patriotice engleze ceva din grandilocvența teatrului baroc francez. Prefața ne arată că el căuta, încă, o formulă de adaptare a muzicii și poeziei la scena lirică engleză. Îndoielile lui devin evidente atunci cînd se plînge: „Am fost nevoit să-mi înghesui versurile și să le fac aspre pentru cititor, ca să poată fi armonioase pentru ascultător". Ca bun raționalist, lui Dryden nu-i plăcea, în plus, să scrie o piesă „menită mai ales urechii și ochiului" și nu minții. El încă era convins că personajele umane trebuie să vorbească și că numai cele supraumane pot să cînte. Astfel muzica putea fi făcută să sune mai firesc și să nu pară o intervenție nedorită în

desfășurarea principalei acțiuni dramatice. Din fericire pentru Purcell, existau atîtea personaje supraomenești, încît partea muzicală a luat proporții foarte mari. *Regele Arthur* este o încercare cu adevărat notabilă de a rezolva problema operei engleze. Iată deci un nou caz de compromis britanic, căci spectacolul nu mai este nici operă, nici piesă de teatru, ci o îmbinare de elemente preluate din amîndouă. Dacă ar fi continuat această colaborare între Dryden și Purcell, ea ar fi putut genera, pînă la urmă, o formă specific engleză de dramă muzicală. Așa cum stau însă lucrurile, *Regele Arthur* rămîne un experiment lăudabil, totuși neconcludent.

În ciuda folosirii reținute dar convingătoare a recitativului cîntat și în ciuda strădaniilor sale de a extrage esența din stilul reprezentativ al lui Monteverdi prin eliminarea parțială a bombasticismului italian, pentru a putea face acest stil acceptabil publicului londonez, Purcell n-a putut încetăți recitativul în Anglia. Opera cîntată integral va rămîne o plantă exotică pe solul britanic. Așa cum putem citi în *Gentlemen's Journal* din ianuarie 1692, „Experiența ne învață că geniului nostru englezesc nu-i place acea cîntare necontenită".

O comparație judicioasă între cele trei mari figuri ale stilului Restaurației — Wren, Dryden și Purcell — poate fi foarte edificatoare. Fiecare din ei se străduiește, în felul propriu, să-și aducă patria la nivelul ultimelor realizări de pe continent, și fiecare încearcă să dea artei engleze ceva din grandoarea stilului baroc. Pentru a face aceasta, fiecare este dispus să accepte compromisurile necesare, pentru a nu risca să-și îndepărteze publicul englez. Cînd Wren își trasa pe planșetă planurile sale preferate, cînd Dryden scria numai pentru cititori și cînd Purcell compunea experimental pentru amatori, fiecare din ei putea acționa cu maximum de libertate. Dar cînd s-a ajuns la construcția unei catedrale, la reprezentarea unei piese și la compunerea unei opere, au devenit ne-

 cesare multe ajustări subtile sau chiar drastice.

Fiecare din ei prefera şi cultiva un stil aristocratic, fără a neglija însă gustul popular. Şi fiecare din ei a avut asupra posterităţii o influenţă ce s-a prelungit mult timp în secolul următor. Clădirile lui Wren au dat osatura stilului georgian; scrierile lui Dryden — temeiul clasicismului literar englez din veacul al XVIII-lea; iar faptul că pînă de curînd multe din lucrările lui Purcell au fost atribuite lui Bach şi Händel dovedeşte că ele au fost absorbite direct în muzica laică şi religioasă a generaţiei următoare.

IDEILE

RAŢIONALISMUL BAROC. Stimulat de explorările navigatorilor ce străbăteau globul, de studiul firmamentu'ui de către astronomi şi de ingeniozitatea inventatorilor, omul perioadei baroce şi-a format o concepţie nouă despre sine şi despre locul său în univers. Telescopul lui Galileu confirmase şi popularizase teoria copernicană despre un sistem solar în care Pămîntul se învîrteşte în jurul Soarelui şi nu viceversa. Universul static al lui Aristotel a trebuit deci să facă loc unuia în plină mişcare. Cum Pămîntul nu mai era privit ca un punct fix aflat în centrul nervos al cosmosului, omul nu mai putea constitui unicul scop al creaţiunii. Era o consolare, totuşi, să ştii că acest straniu univers nou se supune măcar unor legi mecanice şi matematice, fiind deci, în bună măsură, previzibil. Copernic şi Kepler, ca şi ceilalţi savanţi, erau convinşi de unitatea, proporţionalitatea şi armonia lui; iar faptul că omul avea putinţa să cerceteze tainele naturii, — dacă mintea lui se dovedea în stare de aceasta, — era o sursă de mare satisfacţie. Raţionalismul veacului al XVII-lea se baza, aşadar, pe părerea că universul poate fi, în sfîrşit, înţeles sub raport logic, matematic şi mecanic. Ca filosofie şi semireligie, această concepţie despre lume a avut consecinţe foarte importante, deschizînd calea pozitivismului şi materialismului, deis-

mului şi ateismului, ca şi revoluţiei mecanice şi industriale.

Dacă raţionalismul vechilor greci se întemeiase pe perceperea şi măsurarea unei lumi statice, raţionalismul baroc trebuia să facă faţă unui univers dinamic. Gîndirea ştiinţifică aborda mişcarea în spaţiu şi timp. Nevoia unei matematici care să poată înţelege lumea materială în mişcare l-a condus pe Descartes la geometria sa analitică, pe Pascal la studiul curbelor cicloide, pe Leibniz şi Newton la descoperirea simultană dar independentă a calculului integral şi diferenţial. Inventivitatea barocului a dus la perfecţionări în navigaţie, la îmbunătăţirea telescopului şi microscopului pentru explorarea spaţiului îndepărtat şi a celui de proporţii minuscule, a creat barometrul pentru măsurarea presiunii atmosferice, termometrul pentru înregistrarea variaţiilor de temperatură şi anemometrul pentru calcularea forţei vîntului. Astronomii se ocupă de studiul mişcării planetare; William Harvey descoperă circulaţia sîngelui în corpul omenesc; fizicienii experimentează în domeniile termodinamicii şi gravitaţiei.

Interesul lui Newton pentru masă, forţă şi inerţie, speculaţiile lui asupra principiilor atracţiei şi respingerii, ca şi calculele lui de mecanică terestră şi cerească l-au dus spre o monumentală sinteză pe care a prezentat-o la Societatea regală (Academia regală de ştiinţe) în 1686, publicînd-o la Londra în anul următor. *Principiile* lui Newton constituie o privire de ansamblu, sistematică şi completă, asupra unei lumi ordonate ce se întemeiază pe principii mecanice, putînd fi demonstrate matematic şi prevăzute cu exactitate. Lucrarea sa este, de fapt, o *summa* ştiinţifică oferind arhitectura intelectuală a noii concepţii despre univers.

O asemenea imagine schimbată despre lume nu putea să nu aibă urmări însemnate pentru arte, care au răspuns, în acest caz, cu o sonoră reafirmare a supremaţiei omului şi cu o acceptare bucuroasă a acestei noi înţelegeri a universului. Aplicarea principiilor raţionaliste la expresia estetică

nu este nicidecum întîmplătoare sau neprevăzută. Înainte de a deveni arhitect, Christopher Wren fusese inventator în domeniul mecanicii, om de știință și experimentator, profesor de astronomie la Londra și Oxford. Ca unul din întemeietorii Societății regale, el menținea legături strînse cu oameni ca Robert Boyle și Isaac Newton. Membrii Societății l-au numit pe John Dryden într-un comitet a cărei sarcină era să studieze limba engleză în scopul unor reforme lingvistice. S-a recomandat ca proza engleză să se caracterizeze prin concizie și puritate, astfel încît comunicarea verbală să fie adusă cît mai aproape posibil de claritatea și precizia matematică. Putem deci înțelege stînjenirea lui Dryden, nevoit să scrie un text ce trebuia să placă urechii, nu să mulțumească rațiunea. Muzica lui Purcell folosea un sistem de principii contrapunctice complexe și o logică tonală în care premisele — progresiile sau basul ostinat ce se repetă — duc la concluzii previzibile. Mai mult, ea se caracterizează prin disciplină intelectuală, simetrie, claritate și un simț sigur de orientare. Formele lui Purcell sînt modele de concizie, în care fiecare element își are locul său, nu există pasaje nesigure, iar cadențele duc totul spre o încheiere pozitivă. Împreună cu arhitectura lui Wren și drama poetică a lui Dryden, muzica lui Purcell reflectă o viguroasă încredere în sine, o inventivitate ce dă naștere unor forme noi, explorarea unor idei optice și acustice noi și convingerea că artele trebuie să oglindească un univers legic, ordonat.

SINTEZA BAROCĂ ȘI CONCLUZIE

Deși perioada barocului cuprinde mai ales secolul al XVII-lea, durata ei maximă în timp se întinde de la mijlocul veacului al XVI-lea pînă la mijlocul celui de-al XVIII-lea, de la Michelangelo pînă la Johann Sebastian Bach. În acest interval, imaginea cosmosului trece de la un univers geocentric la unul heliocentric; speculația filosofică, de la o

concepție supranaturală despre lume la una naturală; procesele fundamentale ale gîndirii înlocuiesc acceptarea autorității prin credință cu experimentarea științifică; unitatea creștinătății, simbolizată de o unică biserică universală, este pusă în cauză de mai multe secte protestante, iar unitatea politică teoretică a Sfîntului imperiu roman face, practic, loc unui echilibru de putere repartizat între mai multe state. Perioada barocului este o perioadă în care forțe moderne irezistibile se ciocnesc de elemente tradiționale imobile. Din toate controversele teologice, tensiunile sociale, conflictele politice, luptele armate și creațiile artistice ale vremii se nasc atît stilul baroc, cît și epoca modernă.

Lumea barocului este o lume în care contrarii de neîmpăcat au fost nevoite să coexiste. Afirmarea raționalismului este întovărășită de cea a misticismului militant; cultul aristocratic al măreției are ca ecou cultul burghez al vieții casnice; internaționalismul catolic intră în conflict cu naționalismul sectelor protestante; ortodoxia religioasă trebuie să înfrunte libertatea de gîndire; iezuiții aduc toate artele în biserică, iar calviniștii fac tot ce pot să le excludă ca deșertăciuni; Filip al II-lea construiește un somptuos palat, mausoleu și mănăstire, iar Ludovic al XIV-lea înalță un lăcaș de desfătare și teatru; Carol I încearcă să imprime Angliei monarhia absolută, iar răspunsul lui Cromwell este statul republican; tiparul pune la îndemînă cărți, iar intervenția cenzurii le retrage; cele mai cutezătoare speculații științifice se nasc paralel cu reafirmarea credinței în minuni și cu reînnoirea fundamentalismului religios; *Principiile* lui Newton și partea finală a *Căii pelerinului* de Bunyan apar la Londra la nici doi ani distanță în timp. În Spania, participarea emotivă a lui El Greco este urmată de detașarea optică a lui Velázquez; în Franța, după spontaneitatea lui Rubens găsim formalismul academic al lui Poussin; în Olanda, larga umanitate a lui Rembrandt duce la specializarea și precizia lui Vermeer.

Era greu ca toate aceste contrarii să dea naştere unui singur stil uniform. În cel mai bun caz ele puteau duce la o soluţie temporară şi la o fuziune de forme, aşa cum putem constata la o biserică a Contrareformei, la palatul Versailles, în dramatizările vizuale biblice ale lui Rembrandt şi în sinteza realizată de Purcell pentru operă. În ele, năzuinţa viguroasă şi mişcarea necontenită sînt mai caracteristice decît repausul şi seninătatea. Arta barocă se naşte aşadar din aceste tensiuni şi vorbeşte în termeni elocvenţi despre gama tot mai largă a activităţilor umane, despre realizări grandioase şi despre o continuă căutare a unor mijloace de expresie mai puternice.

Toate cele de mai sus aveau loc în cadrul unui sentiment spaţial extraordinar de lărgit. Astronomii vorbeau despre întinderi situate la mare distanţă, în care se află un număr infinit de stele. Pascal specula asupra implicaţiilor matematice ale infinitului. Grădinile şi aleile de la Versailles au fost croite în raport cu această vast extinsă concepţie spaţială. Priveliştile conduceau ochiul spre orizont, invitînd închipuirea să meargă mai departe. Unificarea vastelor clădiri şi grădini de acolo îl plasa integral pe omul perioadei baroce în cadrul naturii, declarîndu-l parte din noul univers măsurabil. Încercarea lui Wren de a-şi îngloba catedrala, bisericile parohiale şi edificiile publice într-un plan unic, general, era de asemenea conformă acestei imagini a cuprinzătorului univers baroc. Şi pictorii urmăreau să atragă ochiul în afara planului pictural, căutînd să dea impresia de infinit prin folosirea îndrăzneaţă a luminii şi prin efecte perspectivice exagerate. Peisagiştii olandezi recurgeau la perspectiva aeriană, iar Rembrandt se preocupa de infinitatea gradaţiilor de lumină. Prin introducerea unor efecte iluzioniste, plafoanele bisericilor Contrareformei se deschideau spre ceruri, creînd astfel impresia unei lumi fără sfîrşit.

În muzică găsim o expansiune echivalentă a spaţiului tonal. Orgile şi alte instrumente cu claviatură erau astfel construite, încît să aibă un ambitus mai mare, de la bas la sopran. Atît instrumentele de suflat cît şi cele cu coarde alcătuiau familii, variind între ceea ce Orlando Gibbons numea „marele contrabas" şi registrul înalt de sopran al viorii. Ludovic al XIV-lea şi Filip al II-lea au inclus această familie cu coarde în formaţii de 24 de violine, sporind astfel rezonanţa şi volumul sonor printr-un proces de dublare la octavă. Intrarea în uz a armoniei cromatice cu toate diviziunile de semiton ale octavei era extinderea internă a aceleiaşi idei. La Purcell, opoziţia basului ostinat cu melodii de soprană sublinia înclinaţia barocă spre o distribuţie spaţioasă a sonorităţilor. Adoptarea corului dublu veneţian şi folosirea dramatică a efectului de ecou în *Didona şi Enea* sînt alte dovezi ale dorinţei de a spori percepţia spaţiului prin sunet şi de a folosi amploarea sonoră în scopuri expresive.

Mai presus de toate, universul baroc era în necontenită mişcare. Atît raţionalistul ce şi-l imagina sub forma unor particule rotitoare cît şi misticul ce şi-l închipuia ca fiind plin de spirite în zbor vedeau lumea lor ca un vîrtej de sfere şi spirale descriind mişcări de o extremă complexitate. Planetele lui Kepler se mişcă pe orbite eliptice; bisericile Contrareformei sînt clădite pe baza unui plan cu numeroase curburi; zidurile lor au aspectul unei cortine de teatru; bogăţia decorativă a faţadelor activează şi mai mult volumele statice, sporindu-le pulsaţia ritmică; sub cupolele lor îngeri de teracotă zboară pe traiectorii parabolice; piatra dură a statuilor se ridică, în sfîrşit, de la sol, topindu-se în miriade de forme fluide; picturile se desprind de pe feţele plate ale pereţilor pentru a decora, mai adecvat, plafoanele concave, putînd să se înalţe spre cer şi să dea efecte mai îndrăzneţe de perspectivă. Şi muzica barocă reflectă un univers în mişcare. Formele ei neliniştite iau culoarea acestei epoci dinamice, iar desenele ei sonore plutesc liber prin spaţiul tonal, nestînjenite de legile gravitaţiei. Nemaifiind legată de ritualul religios, de dans ori de poezie,

emanciparea ei este acum totală. Din asemenea idei și materiale se alcătuia imaginea acestei mîndre lumi noi a barocului.

CRONOLOGIE / Londra, secolul al XVII-lea

Istorie generală

1603—	1625	Domnia regelui Iacob I (Stuart)
	1604	*Progresul științei* de Francis Bacon
	1611	Se încheie traducerea în limba engleză a Bibliei, autorizată de regele Iacob
1619—	1621	Inigo Jones construiește Sala banchetelor din Whitehall
	1620	*Novum organum* de Francis Bacon
1625—	1649	Domnia regelui Carol I; după 1629 domnește fără parlament
	1628	Publicarea, în versiune engleză, a *Tratatului despre magnetismul terestru și electricitate*, de William Gilbert (1540—1603). Harvey (1578—1657) descoperă circulația sîngelui
1642—	1660	Războaiele civile din Anglia
	1643	Teatrele sînt închise din dispoziția parlamentului
	1649	Carol I este executat; Anglia este proclamată republică
	1651	*Leviatanul, sau conținutul, forma și puterea unui stat ecleziastic și civil* de Hobbes
1653—	1658	Oliver Cromwell (1599—1658) cîrmuiește Anglia
	1660	Restaurarea monarhiei
1660—	1685	Domnia regelui Carol al II-lea
	1661	*Chimistul sceptic* de Robert Boyle (1627—1691)
	1662	Întemeierea, la Londra, a Societății regale pentru îmbogățirea cunoștințelor despre natură; printre membrii fondatori se află Christopher Wren, Robert Boyle, John Dryden
	1662	Christopher Wren este numit inspector general regal adjunct
	1670	John Dryden este numit poet laureat (poet oficial al curții) și istoriograf regal
1671—	1680	Wren construiește St. Mary-le-Bow și alte biserici parohiale la Londra
1675—	1710	Construirea catedralei St. Paul

	1678	*Calea pelerinului* de Bunyan, partea I; partea a II-a, 1684
	1680	Purcell este numit organist la Westminster Abbey; în 1683 estte numit compozitor oficial al regelui
	1682	*Venus și Adonis*, operă de cameră de John Blow, este reprezentată la curte
	1685	*Albion și Albanius*, operă de Dryden și Purcell, este reprezentată la Londra
1685—	1688	Domnia regelui Iacob al II-lea
	1687	*Philosophiae naturalis principia mathematica* (Principiile matematice ale filosofiei naturale) de Isaac Newton (1642—1727)
	1688	„Glorioasa revoluție"; Iacob al II-lea este detronat; William de Orania și Mary (Stuart) devin monarhi parlamentari
1689—	1702	Domnia perechii regale William și Mary
	c.1689	*Didona și Enea*, operă compusă de Purcell
	1690	Wren construiește o aripă a palatului Hampton Court; *Incercare asupra intelectului uman* de John Locke
	1691	Se reprezintă *King Arthur . . .O operă dramatică* de Dryden și Purcell
	1692	Nahum Tate este numit poet laureat
	1704	*Optica* lui Isaac Newton
1722—	1726	Gibbs construiește biserica St. Martin-in-the-Fields

Scriitori

1561—	1626	Francis Bacon
1563—	1593	Christopter Marlowe
1564—	1616	William Shakespeare
1572—	1631	John Donne
1573—	1637	Ben Jonson
1588—	1679	Thomas Hobbes
1608—	1674	John Milton
1628—	1688	John Bunyan
1631—	1700	John Dryden
1632—	1704	John Locke
1633—	1703	Samuel Pepys
1652—	1715	Nahum Tate

Arhitecți

1573—	1652	Inigo Jones
1632—	1723	Christopher Wren
1682—	1754	James Gibbs

Pictori

1577— 1640 Peter Paul Rubens
1599— 1641 Anton van Dyck

Compozitori

1606— 1668 William Davenant
c.1647— 1674 Pelham Humfrey
c.1648— 1708 John Blow
1658— 1695 Henry Purcell
1685— 1759 Georg Friedrich Händel

13. Stilurile secolului al XVIII-lea

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA SECOLULUI AL XVIII-LEA

Avîntul luat de stilul baroc a fost suficient pentru a propulsa acest stil pe o lungă perioadă din veacul al XVIII-lea. Noi dinamici sociale şi noi curente estetice au concurat, în anumite cazuri, la realizarea unei contopiri a principalelor tendinţe baroce, iar în altele, la apariţia unor tendinţe noi. După moartea lui Ludovic al XIV-lea în 1715, stilul baroc aristocratic intră în faza sa finală, de rococo. Regentul numit pe perioada cît urmaşul la tron era minor închide maiestuosul palat Versailles şi readuce la Paris reşedinţa regală. Patronajul artistic nu mai este un monopol al curţii, iar pictorul Watteau, venit la Paris în chiar anul morţii Regelui-soare, trebuie să-şi caute clienţi într-un cerc social larg, compus atît din nobili, cît şi din burghezi. Pe toată întinderea veacului, operele lui Rameau, Gluck şi Mozart sînt compuse pentru reprezentare în săli publice, unde aristocraţii erau nevoiţi să se amestece cu burghezia. Artele ies din sălile de marmură, intrînd în saloanele elegante, unde finetea şi atractivitatea sînt considerate calităţi estetice mai mari decît măreţia şi caracterul impunător (fig. 302).

Rococoul, această manifestare tîrzie a barocului aristocratic, nu era nicidecum specifică doar Pari-

sului. Toate curţile europene au devenit, mai mult sau mai puţin, un fel de suburbii culturale ale Versailles-ului. Moda franceză în arhitectură, pictură, mobilier, vestimentaţie şi maniere îşi găsea ecou în locuri foarte depărtate, la curtea Ecaterinei a II-a a Rusiei, sau la Viena, la curtea Mariei Tereza. La reşedinţele principilor — fie că acestea cîrmuiau o provincie în Polonia ori un ducat în Danemarca — franceza se vorbea mai firesc decît limba ţării de baştină. În Prusia, Frederic cel Mare înalţă un palat rococo la Potsdam şi îl numeşte Sans-Souci; regele Saxoniei dispune construirea unei adevărate bijuterii arhitectonice, palatul Zwinger din Dresda; prinţul-episcop îşi clădeşte o frumoasă reşedinţă la Würzburg. Autori francezi ca Voltaire şi Jean Jacques Rousseau sînt citiţi de un public internaţional; dansurile franceze domină în sălile de bal, piesele franceze domină în teatre. În sudul Germaniei şi în Austria, totuşi, influenţa italiană este încă puternică. La curtea din Viena un arhitect italian termină palatul Schönbrunn pentru Maria Tereza; picturi italiene decorează pereţii acestui palat; Metastasio este poetul curţii, dramaturg şi libretist de operă; la teatrele imperiale nu se putea juca ori cînta decît în italiană. Zelul misionar al iezuiţilor, iradiind de la Roma, răspîndeşte şi popularizează echivalentul bisericesc al stilului aristocratic în toate ţările Contrareformei.

Raţionalismul baroc rămăsese apanajul unui număr relativ mic de spirite alese. În veacul al XVIII-lea însă, pe măsură ce cunoştinţele ştiinţifice datorate lui Newton şi teoriile sociale ale lui John Locke devin bun comun al păturilor educate, raţionalismul ia amploare sub forma mişcării cunoscute drept „iluminism" (termen ce se referă, ca şi „rococo", la perioada anilor 1715—1789). La confluenţa celor două curente, raţionalismul şi academismul, cea mai caracteristică expresie a iluminismului o constituie celebra *Enciclopedie* în 35 de volume, apărută sub redacţia lui Denis Diderot. În acest „Dicţionar sistematic al ştiinţelor, artelor şi meşteşugurilor", vreo 180 de minţi emi- 142

nente au adunat şi au expus într-un limbaj clar toate cunoştinţele ce existaseră pînă atunci doar în scrieri ştiinţifice greu de abordat.

Dacă roadele raţionalismului ajung bun comun al clasei de mijloc, *raţiunea*, în accepţia secolului al XVIII-lea, nu înseamnă nicidecum un intelectualism rece. Raţiunea era privită ca o facultate mentală la îndemîna oricui doreşte să o cultive. Printre implicaţiile ei se numărau bunul simţ, exerciţiul unei judecăţi corecte şi dezvoltarea gustului — toate fiind însoţite de o participare sănătoasă, activă, la îndeletnicirile omeneşti. Aplicată artelor, raţiunea însemna căutarea unor modalităţi de expresie şi a unor sentimente de largă valabilitate şi universalitate, care să fie acceptabile tuturor celor care subscriau la principiile bunului gust şi judecăţii. Prin lărgirea bazei sale de avuţie şi educaţie, burghezia putea acum contesta vechea autoritate şi prerogativele aristocraţiei. Prin forţa cunoştinţelor oferite de iluminism, străvechile cătuşe ale superstiţiei, intoleranţei şi fricii au început să fie lepădate. Idealurile libertăţii, promovate de adepţi ai raţiunii, au fost incluse în Declaraţia de independenţă a coloniilor americane şi în primele zece amendamente la Constituţia S.U.A.; ele au devenit forţa motrice a Revoluţiei franceze. Pe scară tot mai mare, burghezia este acum clasa care scrie şi citeşte cărţi, care înalţă clădiri şi trăieşte în ele, care pictează şi cumpără tablouri, care compune şi ascultă muzică.

Filosofia iluminismului nu a rămas, totuşi, necontestată, iar elemente de iraţionalism apar în mişcările ce prefigurează romantismul veacului al XIX-lea. Rousseau dă sensibilităţii un ton emoţional mai profund; în Franţa, *sensibilité* însemna în general atingerea coardelor sufleteşti ale cititorului. În Germania, sentimentalismul izbucneşte în forma mai violentă a aşa-numitului *Sturm und Drang* — mişcare ce dă o interpretare specifică frazei de început din *Contractul social* al lui Rousseau: „Omul se naşte liber, şi pretutindeni el este în lanţuri". Faust şi Prometeu în viziunea lui 143 Goethe, ca şi Don Giovanni în cea a lui Mozart,

sînt fiinţe umane independente, care desfid zeii convenţionalismului şi aspiră la o gamă largă de trăiri lăuntrice şi exterioare, chiar de ar trebui să le plătească printr-o veşnicie de chin. Adevărul pe care îl caută ei ţine mai mult de sentiment, nu de logică, iar curiozitatea lor e de nestăvilit. Rupînd lanţurile reţinerii civilizate, ei se află în revoltă deschisă contra privilegiilor aristocratice ereditare, ca şi contra moralităţii aspre a burgheziei. Libertatea lor e departe de cea iluministă; ea este, de fapt, o libertate antiraţionalistă, antiuniversalistă, marcat individualistă, frizînd anarhia şi autodistrugerea.

Veacul al XVIII-lea în ansamblu se caracterizează printr-o accelerare a pulsului treburilor omeneşti. Afluxul de materiale tipărite făcea aproape imposibil ca cineva să se ţină la curent cu toate noutăţile din filosofie, literatură şi muzică. Creşterea bogăţiei a dus la dezvoltarea centrelor urbane şi la ample proiecte de construcţii. Scriitorii, pictorii şi muzicienii nu-şi mai limitau operele doar la uzul unui singur grup social. Deşi este frecvent numită Epoca raţiunii, veacul al XVIII-lea dă naştere unora dintre cele mai bizare şi mai iraţionale făpturi, reale ori imaginare, ce ne-au populat vreodată mintea şi închipuirea. Continuă disputele pătimaşe ce începuseră în secolul al XVII-lea, dar la suprafaţă, cel puţin, dezacordurile nu mai sînt chiar atît de marcate. Opoziţiile de neîmpăcat din cadrul barocului se atenuează în satire sarcastice, ironii blajine, replici spirituale şi tristeţi meditative. Ceea ce părea a fi un răstimp de calm relativ era însă doar liniştea dinaintea furtunii, preludiul la o explozie socială ce a dus aristocraticul rococo la un sfîrşit violent, revoluţionar şi a catapultat în veacul următor forţele raţionale şi emoţionale pe care le generase.

STILUL ROCOCO

Termenul *rococo* pare să fi fost creat prin asociere cu *barocco*, cuvînt italian însemnînd „baroc" şi cu *rocailles* şi *coquilles*, cuvinte franţuzeşti însemnînd

„pietricele" şi, respectiv, „scoici, cochilii" — elemente larg folosite ca motive decorative în stilul rococo. Prin urmare, rococoul trebuie privit ca o modificare sau variaţie a barocului, nu ca un stil opus acestuia. Efectul său este de baroc domesticit, mai bine adaptat caselor orăşeneşti decît palatelor, cu toate că era folosit în ambele tipuri de clădiri.

Rococoul se acordă cu atmosfera intimă, spirituală, de conversaţie rafinată, a saloanelor. El afectează atît formele principale de artă, cît şi artele decorative. Tipic pentru această perioadă e un desen de Watteau în care scoica este motivul predominant (fig. 303). Asemenea motive puteau fi aplicate pe mobilă, lambriuri, cortine de teatru, ceramică, ţesături şi aşa mai departe. Dacă le comparăm cu interioarele din vremea lui Ludovic al XIV-lea (fig. 266), încăperile rococo din palatul vienez Hofburg sînt delicate, luminoase, încîntătoare (fig. 304). Monumentalitatea, caracterul impunător, purpura fastuoasă sînt înlocuite de fineţe, eleganţă, culori pastelate.

La palatul Belvedere din Viena, impulsul decorativ se poate vedea în izbucnirile exterioare de rococo ale unei faţade încărcate (fig. 305). Detalii pe care arhitecţii francezi le limitaseră mai ales la interioare se găsesc aici pe faţada dinspre grădină a unui palat de vară început în 1713 de Lukas von Hildebrandt pentru prinţul Eugeniu de Savoia. Reţinerea academică palladiană este abandonată cu totul. De fiecare parte a ferestrelor centrale se văd pilaştri dubli în stil compozit, bogat împodobiţi, iar deasupra intrării cariatide groteşti sînt grupate într-un fel de balet. Ordinele arhitecturale au dispărut practic ca puncte de referinţă. Calmul triunghiular al frontoanelor de templu şi al consolelor de fereastră din stilul academic s-a dizolvat într-o mulţime de curbe unduitoare şi ritmuri fragmentate.

Fuziunea artistică realizată de Contrareformă pentru a genera izbucniri mistico-afective este bine exemplificată de biserica abaţială benedictină de

la Melk, construită într-o poziţie dominantă, pe o

terasă stîncoasă, deasupra Dunării (fig. 306). În interiorul ei plin de culoare, proiectat de arhitectul vienez Jakob Prandtauer, coloane și pilaștri de marmură roșie se înalță spre liniile curgătoare, curbele unduitoare și vederile ca de viziune ale cerului care dau vioiciunea bolților. Toate celelalte detalii decorative concură la obținerea acestei impresii de mișcare pronunțată. Punctul culminant este atins în galeria corului și pe plafonul din spate (fig. 307), unde sunetele orgii se îmbină cu vocile corului ascuns, plutind în înalt, pe lîngă îngerii de teracotă așezați precar pe norii din stuc, spre un punct unde privirea se pierde în vasta perspectivă aeriană a bolții pictate.

Pictorul rococo prin excelență este Antoine Watteau. O scurtă comparație între *Serata muzicală*, un exemplu al stilului său de „serbări galante", și senzuala *Grădină a dragostei* de Rubens ne dezvăluie trăsăturile distinctive ale noului idiom artistic. Chiar mărimea picturilor este lămuritoare, Watteau lucrînd picturi de șevalet, pentru saloane, și nu fresce pentru galerii impozante. La fel ca Rubens, Watteau era flamand, născut în orașul de graniță Valenciennes, pe care Ludovic al XIV-lea îl alipise Franței prin tratatul de la Nijmegen (1679), și a devenit un mare admirator al artei monumentale create de marele maestru din Anvers. În tablourile lui Watteau însă, masivele figuri rubensiene se reduc la proporții gingașe, mlădioase. Ele sînt pline de viață, dar bacantele lui Rubens dansează acum grațiosul menuet. La Watteau efectul este jucăuș, nu monumental, spiritul este vioi, nu voluptos.

În *Serata muzicală*, un grup s-a reunit pe o terasă pentru o plăcută după-amiază de studiu muzical. Violoncelul stă lăsat deoparte, partitura e încă deschisă, iar doamna care tocmai și-a terminat lecția își reazemă umărul pe chitară. Profesorul de muzică își acordează instrumentul, o teorbă, înainte de a începe să cînte, și o atmosferă sentimentală, de anticipație melancolică, învăluie întregul grup.

Debutînd ca pictor de gen specializat în scene din viața satului flamand, Watteau colaborează la Paris cu decoratori și scenografi, cercetînd totodată cu interes societatea elegantă, așa cum putea fi ea observată din ilustrațiile de modă tipărite. Cu o extraordinară intuiție poetică, el îmbină aceste elemente într-un gen nou, în care fantezia scenei și realitatea vieții cotidiene se amestecă, jucînd o comedie de dragoste și pasiune, de flirt zburdalnic ce dă naștere dorului neîmplinit. Desenator de mare talent, Watteau imaginează o metodologie bazată pe desenele lui după natură, în succesiune strînsă, astfel încît să poată prinde, foaie după foaie, nuanțele și inflexiunile atitudinii și gesticii umane, reușind astfel să obțină o gamă apreciabilă de tipuri psihologice. Din acest stoc își alege el personajele, conturîndu-le în îmbinări melodioase de arabescuri decorative.

Generația lui Antoine Watteau era prima, în peste șaptezeci de ani, care avea putința să trăiască fără cîrmuirea absolutistă și stilul grandiloc-vent de retorică publică ce caracterizaseră domnia lui Ludovic al XIV-lea. Privirile întoarse, aleanul și izolarea personală a personajelor lui Watteau — de felul cîntărețului la teorbă din *Serata muzicală*, străduindu-se singur, oarecum nefericit, să acordeze un instrument capricios — sugerează ceva din pierderea de identitate și dezorientarea, din singurătatea și chiar anonimatul simțite de o societate aristocratică care nu mai era supusă poruncilor imperioase ale unei singure personalități de mare autoritate.

Lucrată în tușe scînteietoare și cu un colorit rafinat, încîntătoare în imagini și în concepție, pictura lui Watteau vădește o degajare și o fantezie cu totul noi în arta occidentală. În același timp, un adînc simț poetic — de ironie blîndă prin delicatețea și subtilitatea mișcărilor — ridică aceste scene de frivolitate socială pînă la nivelul marii arte. Ca și în *Serata muzicală*, peisajele aburite, încețoșate au un rol foarte important în transmiterea atmosferei vagi, ambigue din picturile lui Watteau. Și în romanele pastorale din acea

epocă, doamne şi curtezani la fel de eleganţi se plimbă agale prin grădini luxuriante, într-o imitaţie fantezistă a vieţii pastorale din Arcadia. Watteau tratează aceste scene cu o caracteristică delicateţe de sentiment şi de tuşă, care a dat tonul dezvoltării ulterioare a stilului rococo.

François Boucher, pictorul favorit al doamnei de Pompadour, lucrează într-o tonalitate mai veselă decît Watteau. *Toaleta Venerei* (fig. 309) ne prezintă tipul ideal al farmecului feminin de budoar din secolul al XVIII-lea în toată artificialitatea lui. Dragostea nu mai e pasiunea robustă din tablourile lui Rubens, ci un flirt rafinat. Feminitatea matură, voluptoasă e înlocuită prin forme suple, zvelte, feciorelnice.

Jean Honoré Fragonard este urmaşul lui Boucher ca exponent principal al rococoului francez. *Leagănul*, comandat pentru tînărul nobil redat în stînga jos, ilustrează preocupările frivole, hedoniste ale clasei aristocratice. El a mituit servitorul (dreapta jos) ca să-l ascundă în tufiş, de unde se poate uita la iubită, care se dă în leagăn. Finul simţ al culorii şi măiestria desenului, vădite de artist în organizarea diagonală a compoziţiei, feresc pictura de dublul pericol al afectării şi banalităţii.

O bună parte din acest spirit al eleganţei şi farmecului o regăsim în sculptura lui Falconet şi Clodion. Teracota se poate modela rapid, fiind deci un mijloc adecvat pentru a surprinde ritmurile fugare ale unui dans bahic, ca în *Nimfă şi satir* de Clodion (fig. 310). Aceste figurine rococo prezintă numeroase aluzii clasice subtile şi sînt chiar şi mai sincere, în erotismul lor, decît picturile epocii.

INFLUENŢA BURGHEZĂ

Dacă aristocraţii erau încă puternici ca arbitri ai modei şi ai gustului, influenţa lor asupra artelor, în schimb, se afla în declin. Nu numai că averea dădea posibilităţi de patronaj artistic unei bur-

ghezii în ascensiune, dar şi educaţia permite acum clasei de mijloc să vorbească un limbaj tot mai cultivat. În Franţa, multe din picturile lui Watteau erau menite să decoreze pereţi de case burgheze, iar în Anglia clienţii desenelor şi gravurilor lui Hogarth proveneau mai ales din rîndurile burgheziei. Marea majoritate a cititorilor lui Voltaire şi Rousseau erau membri ai burgheziei, iar romanele lui Richardson, Fielding şi Goldsmith erau destinate aceluiaşi public cititor în continuă creştere. *Miss Sara Sampson* de Lessing (1755) şi *Fiul natural* de Diderot (1757) pun bazele dramei burgheze germane şi, respectiv, franceze. Publicul larg al sălii de concert îl înlocuieşte pe cel restrîns, al cercului curţii. În loc de a căuta să placă unui singur client, compozitorul şi virtuozul se străduiesc să cîştige acum preferinţa celor mulţi. Mozart, bunăoară, se simţea destul de tare pentru a-l părăsi pe tiranicul său arhiepiscop şi a lucra ca muzician independent, şi nu este deloc întîmplător că marea sa operă *Don Giovanni* i-a fost comandată de municipalitatea pragheză, nu de capitala imperială, Viena.

Una din cele mai importante picturi de Watteau a fost pictată pentru un negustor de tablouri din Paris, Gersaint, la propunerea artistului însuşi, care, grav bolnav de tuberculoză, dorea pentru un scurt răstimp „să-şi mai dezmorţească degetele. Watteau şi-a idealizat clientul pînă la a-l prezenta ca proprietar al unui magazin-galerie de artă plin de cumpărători din elita mondenă a societăţii pariziene — ceea ce nu era cazul în acea vreme. În dreapta, Gersaint laudă calităţile unui tablou — lucrat în maniera lui Watteau — în faţa unei perechi care se uită la el prin lornioanele lor; în stînga, pictura în curs de împachetare este un portret al lui Ludovic al XIV-lea. Avem aici implicaţia unei desprinderi de vechiul regim şi a aclamării noii epoci şi a noului stil, ca şi a firmei lui Gersaint: *Au Grand Monarque* („La Marele Monarh"). Tabloul (tăiat în două cîndva, după 1750) reprezintă un cadru ur-

ban în care personaje reale joacă piesa vieţii zilnice din Parisul secolului al XVIII-lea.

Picturile de gen cu subiecte obişnuite, cotidiene, trebuie incluse printre reacţiile burgheziei din veacul al XVIII-lea faţă de afectarea aristocratică, similare celor înregistrate cu un secol în urmă în Olanda. Un maestru în acest domeniu era Chardin, a cărui artă plină de sensibilitate ne dezvăluie poezia vizuală din viaţa oamenilor de rînd, care îşi văd de treburile lor zilnice sau gustă plăceri tihnite (fig. 311). Numeroasele lui compoziţii cu natură statică sînt o adevărată proslăvire a unor obiecte banale, comune în orice gospodărie: sticle, ceşti, urcioare, ustensile de bucătărie, fructe şi legume pentru masa familiei. Dar dincolo de subiectele modeste ale lui Chardin şi de înşelătoarea lui simplitate, putem observa o legătură semnificativă între aceste obiecte. Prin organizare atentă, contraste texturale şi un colorit subtil, ele au devenit simboluri de bunăstare. Claritatea geometrică şi armonia picturală vădite de Chardin au oferit modele pentru mulţi maeştri moderni, în special pentru Manet, Cézanne şi Matisse.

Pictorul englez William Hogarth trebuie inclus în societatea aleasă a autorilor de satire sociale din veacul al XVIII-lea. Ca şi *Călătoriile lui Gulliver* de Swift, ori *Opera cerşetorului* de John Gay, ori *Candide* de Voltaire, seria de şase picturi a lui Hogarth purtînd titlul *Căsătorie la modă* este o dezvăluire necruţătoare a condiţiilor şi obiceiurilor vremii, moderată doar de eleganţa fină a unui spirit sclipitor. Aşa cum vor face Dickens şi Zola, Goya şi Daumier în secolul al XIX-lea — mai puţin înclinat spre umor —, Hogarth dramatizează condiţiile pe care le vede şi someză societatea să facă ceva în privinţa lor. În cazul de faţă, răul înfierat este vînzarea fiinţelor umane la licitaţia căsătoriei. *Contractul de căsătorie* (fig. 312) ne prezintă personajele ca în prima scenă a unei piese. Nobilul înţepenit de reumatisme arată cu mîndrie arborele genealogic, pregătindu-se să-şi vîndă rangul social în persoana fiului său pentru a achita ipoteca ce îi grevează dome-

niul strămoşesc. Negustorul, care îşi dă în căsătorie fiica, examinează tranzacţia, prin ochelarii săi, la fel ca orice altă afacere dîrz negociată. Pionii acestui joc, viitorii însurăţei, stau întorşi cu spatele unul la celălalt. Avocatul, maestrul Silvertongue (numele sugerează elocvenţa, puterea de convingere), lansîndu-se într-un început de flirt, o măgulește pe viitoarea Lady Squanderfield (numele indică un personaj pus pe cheltuială), în timp ce logodnicul se consolează cu o priză de tabac.

Celelalte cinci scene ne arată urmările nefericite ale acestei căsătorii fără dragoste, care evoluează de la plictis şi frivolitate la infidelităţi, un duel şi moarte. În *Primire la contesă* (fig. 313), Lady Squanderfield se întreţine cu cîţiva din sclivisiţii ei prieteni, pe cînd îşi face toaleta de dimineaţă. Avocatul Silvertongue, acum amantul ei, îi arată nişte bilete pentru un bal mascat în acea seară, în timp ce un coafor italian îi aranjează părul, un servitor oferă ceşti cu ciocolată, un instructor de scrimă sforăie, un sclav maur pitic arată vesel spre coarnele unei păpuşi (simbolizînd bărbatul încornorat de nevastă), iar un cîntăreţ gras şi flautistul slab ce-l acompaniază sporesc zgomotul general. Cîntăreţul ar putea fi Carestini, celebrul sopran castrat care interpreta rolurile principale feminine în operele italiene de Händel.

Această serie, ca şi altele (*Cariera unei tîrfe*, *Cariera unui desfrînat*), a fost realizată mai întîi ca pictură, apoi copiată sub formă de gravuri pe cupru. Stampele se vindeau în număr mare prin subscripţie, iar această clientelă de grup le-a asigurat succesul financiar. Fiecare detaliu din încăperile pline de lume este un comentariu atît asupra acţiunii, cît şi asupra gustului epocii. Deşi sînt satire muşcătoare, picturile lui Hogarth constituie artă prin compoziţia şi execuţia lor măiestrită.

Cum era de aşteptat, expresia sculpturală burgheză îşi are domeniul preferat în portretistică. Simţul rafinat de conturare a personajelor întîlnit

la Houdon îi asigură artistului un loc printre por-

tretiștii de frunte ai artei apusene. Bustul lui Voltaire (fig. 314) este unul din cele cîteva portrete ale celebrului filosof și dramaturg francez sculptate de el. În înclinarea capului și în strălucirea ghiduşă a ochilor Houdon fixează expresia gînditoare a filosofului care meditează și comentează asupra metehnelor și prostiei semenilor săi. A dălțui în marmură o privire de scepticism binevoitor nu este chiar un lucru simplu. Lăsînd o margine necizelată în conturul pupilei, artistul creează tocmai efectul de strălucire dorit. Prin asemenea mijloace Houdon obține un chip expresiv, o înfățișare sub care, într-o clipă fugară de conversație animată, filosoful și-a compus, poate, una din vestitele sale epigrame.

Galeria de portrete a lui Houdon cuprinde și cîțiva americani de seamă, printre care Thomas Jefferson, John Paul Jones, Robert Fulton și Benjamin Franklin (fig. 315). În 1785, la invitația lui Jefferson, el traversează Atlanticul împreună cu Franklin și petrece cîteva săptămîni la Mount Vernon, făcînd studii pentru statuia lui George Washington aflată acum la Richmond, în clădirea parlamentului statului Virginia.

SINTEZA MOZARTIANĂ

Muzica cea mai matură a lui Wolfgang Amadeus Mozart a fost scrisă în ultimul deceniu al vieții compozitorului, cînd acesta locuia la Viena. Deși el continuă să scrie muzică de cameră pentru saloane aristocratice, cîte o operă de cameră ocazională pentru palatul Schönbrunn și *Singspiele* (opere comice) germane pentru teatrul muzical popular, arta sa atinge un maximum de universalitate în lucrările compuse pentru teatrele de operă și sălile de concert publice, unde nobilimea și orășenii de rînd se adunau laolaltă spre a se recrea. Aici își găsește cea mai amplă expresie universalismul muzical al lui Mozart, aici poate el explora nesfîrșita varietate de situații tragice și comice care dau operelor sale profunda lor uma-

nitate, aici se putea realiza, în modul cel mai pregnant, forța lui dramatică. Toate aceste calități se regăsesc în forma mai indirectă, mai abstractă a simfoniilor mozartiene, conferind acestor lucrări o mare intensitate dramatică.

De la o vîrstă fragedă, Mozart, un copil foarte sensibil, călăuzit de un tată înțelept, este dus prin centrele muzicale de seamă, unde cunoaște pe cei mai renumiți compozitori și asimilează toate ideile vremii. La Londra el intră sub influența lui Johann Christian Bach, unul din fii prolificului Johann Sebastian. Generația lui Mozart reacționează față de cea a lui J. S. Bach și Händel cam așa cum pictori francezi reacționaseră față de Rubens și Lebrun, iar muzica acestei generații vorbea cu accentele mai dulci ale stilului galant, nu în ritmurile viguroase și sonoritățile masive ale barocului. La Paris, Mozart cunoaște stilul rococo în muzica pentru instrumentele cu claviatură — acea artă a nimicului elegant, exprimat într-un soi de bomboane sonore plăcute auzului. Tot aici ia primul contact cu operele lui Gluck, de la care deprinde un adînc respect pentru adevărul dramatic și eliminarea tuturor elementelor ce nu sînt indispensabile în desfășurarea acțiunii. În Italia cunoaște întreaga frumusețe a vocii umane și calitatea profund convingătoare a lirismului latin. La Mannheim ascultă cea mai bună orchestră din Europa, fiind impresionat de tunetul dinamic al crescendourilor și diminuendourilor ei, ca și de strălucirea suflătorilor. La Viena învață de la Joseph Haydn cum să simtă sufletul unei orchestre și cum să exploreze deplin modalitățile expresive ale formei simfonice. Prin contact direct descoperă idiomurile folosite de *opera seria* napolitană, de *opera buffa* a lui Pergolesi, de opera pastorală a lui Rousseau și de *Singspiel*-ul german. Spiritul iluminismului este vizibil în limpezimea logică și unitatea constructivă a formelor lui; scrisorile lui ne arată entuziasmul ce i-l stîrnea naturaleţea rousseauiană; iar prin contactul cu literatura, energia explozivă a mișcării *Sturm und*

 Drang trece în muzica lui. Toate fațetele epocii

în care trăia sînt examinate în strălucitul laborator al minții sale, cernute prin conștiința sa creatoare și, pînă la urmă, rafinate sub formă de aur muzical pur. În operă găsește modalitatea de a combina toate aceste idei, idiomuri și stiluri într-o măreață structură caleidoscopică, pentru el teatrul liric fiind totdeauna modul de exprimare cel mai firesc.

Forța de caracterizare mozartiană se înrudește cu cea shakespeariană, deși dramele lui Mozart sînt alcătuite din substanță muzicală. Nici un compozitor n-a înțeles mai bine ca el că o operă nu este o dramă cu muzică, ci o dramă *exprimată prin* muzică, și că un personaj nu poate exista separat de melodia pe care o cîntă: el *este* această melodie. Ca suprem dramaturg muzical, Mozart poate să dea viață unui personaj printr-o frază sau o schemă ritmică, să-l pună în situații pline de însuflețire prin conducerea unei linii melodice și să-i creeze cele mai complexe interacțiuni cu celelalte personaje, în cadrul unei scene, prin modulații armonice și complexități contrapunctice. Gama sa emoțională este extrem de largă. Într-un scurt interval de timp Mozart poate fi voios și profund, agitat și senin, vesel și serios, calm și clocotitor, moral și diabolic. Totul se petrece însă într-un cadru ordonat și nimic nu scapă de sub controlul compozitorului. *Nunta lui Figaro*, adaptată după piesa lui Beaumarchais, este o vastă panoramă umană în care toate personajele, stăpîn sau slugă, nobil sau ticălos, sînt parteneri egali în dansul vieții. Fiecare situație de dragoste este explorată cu obiectivitate, cu multă pătrundere psihologică, într-o manieră jovială, de caldă înțelegere. De la trezirea adolescentului Cherubino în fața farmecelor sexului opus și de la dragostea matură dintre Figaro și Suzana, el trece la cuplul conte-contesă — soțul ușuratic și soția neglijată — și, în sfîrșit, la cei doi șantajiști unelitori. Situațiile alcătuiesc o întreagă gamă, de la intriga amoroasă, cochetărie și senzualitate pînă la infidelitate, iertare și tandră împăcare. Lipsește o bună parte din satira politică a lui Beaumarchais,

dar fiecare nuanță a sentimentului uman este din plin explorată și exploatată.

Don Giovanni. În cazul acestei opere, Mozart a avut șansa de a obține colaborarea lui Lorenzo da Ponte, scriitor talentat și adaptator iscusit, cu un real simț dramatic și actoricesc. La îndemînă pentru ultimele repetiții ale acestei epopei a celui mai mare amorez din lume se afla chiar Giacomo Casanova, un om care făcuse destule cercetări în aceste probleme pentru a fi socotit o autoritate. Povestea lui Don Juan nu era nicidecum ceva nou și, la fel ca legenda faustică, își avea rădăcinile în moralitățile medievale.

Atît subiectul cît și minunata muzică a lui Mozart au dus la acceptarea entuziastă și divinizarea operei *Don Giovanni* de către generația următoare, care vedea în ea prototipul operei romantice. În una din ultimele sale conversații, Goethe remarca, cu oarecare melancolie, că Mozart ar fi trebuit să compună un *Faust*. Ceea ce îi scăpa venerabilului poet este faptul că Mozart făcuse aceasta, deoarece conceptul faustic e strîns asociat cu personajul Don Giovanni, care era un Mefistofel și un Faust împletiți în aceeași persoană. Sub raport stilistic, opera înglobează spiritul dramei de tip *Sturm und Drang* și a dus direct la operele *Faust* de Spohr, *Undine* de E.T.A. Hoffmann și *Freischütz* de Weber. Veacul al XIX-lea a încărcat, însă, din păcate, *Don Giovanni* cu tot felul de interpretări. Pentru adepții revoluției franceze, Don Giovanni era nobilul desfrînat care, ca un arhicriminal, pornise la desființarea legii morale. Dacă așa stau lucrurile, atunci el este, neîndoios, cel mai îndrăgit nemernic din tot ce s-a compus în drama lirică, simpatia publicului mergînd, de data aceasta, împotriva respectului pentru ordine și lege. Filosoful Kierkegaard îl considera o încarnare a Dorinței, care prin însăși natura sa nu-și poate găsi niciodată mulțumirea. Eroul devine astfel un supraom nietzschean, o personificare a forței vitale dionisiace. Cum se face atunci că în operă fiecare intrigă galantă se

termină prin frustrare sau îl lasă într-o postură ridicolă? Pentru entuziaștii dramaturgiei clasice, Don Giovanni era muritorul care îndrăznește să-i sfideze pe zei și, prin aceasta, provoacă propria sa distrugere. Pentru romantici el era semețul erou tragic care, asemenea lui Faust, cade victimă propriilor sale pofte insațiabile. Pentru alții, el era idealistul în permanentă căutare a frumuseții perfecte.

Pentru a găsi sensul real al operei mozartiene trebuie să suflăm peste praful moral și filosofic adunat în cursul veacului al XIX-lea și să evaluăm această operă din nou. Este ea o tragedie ori o comedie? Chiar și azi în spectacol se tinde sublinierea unei laturi sau a celeilalte. Subtitlul dat de Mozart, *drama giocosa*, sugerează o îmbinare a ambelor aspecte. În catalogul tematic al lucrărilor lui mai e numită „operă bufă în două acte". Dacă ținem seama de faptul că Mozart era deplin capabil să ne lase în ea o subtilă enigmă, că inspirata lui muzică o ridică la rangul de capodoperă și că a fost inițial compusă pentru un teatru mic, ne putem hotărî să vedem în ea, cel mai bine, o îndrăzneață comedie de moravuri din veacul al XVIII-lea, în care satira molièrescă se îmbină cu unele elemente demonice de *Sturm und Drang*.

Ritmul de desfășurare al operei este amețitor. În scena întîi există o încercare de rapt, o provocare și un duel, gemetele tatălui muribund, blasfemie, fuga vinovaților și jurăminte de răzbunare. Centrul dramatic absolut al tuturor acestor evenimente este Don Giovanni, care sfărîmă limitele reținerii civilizate, sfidează toate convenințele sociale, înlătură tot ce îi stă în cale și se ridică singur împotriva lumii. În *Nunta lui Figaro* toate personajele sînt în strînse legături reciproce; aici însă figurile, asemenea spițelor unei roți, există numai prin raportul lor față de butucul acesteia, Don Giovanni. În fața lui se află cele trei figuri feminine principale: Donna Anna, Donna Elvira și Zerlina.

Cronologic, Donna Elvira este prima, căci ea a fost sedusă și părăsită încă înainte de ridicarea cortinei. Ea manifestă furia femeii jignite, ca și

dorința de a uita și ierta, de a-l scăpa pe erou de pierzanie. Caracterul ei ne este dezvăluit foarte limpede în aria nr. 8, „*In qual eccessi*", în care ea o sfătuiește pe ușuratica Zerlina să se ferească de capcanele vieții trăite în compania impetuosului craidon. Mozart o compune ca o tipică arie barocă pasională din Händel. Procedînd astfel, el ne spune, prin implicație, că predicile morale ale Elvirei sînt cam învechite, iar forma solemnă o pune într-un contrast marcat cu frivolitatea predominantă.

Viața afectivă a Donnei Anna, ale cărei strigăte se aud la începutul operei, nu este mai puțin complicată. Plină de mînie îndreptățită ce se amestecă, poate, cu o anumită admirație subconștientă pentru Don Giovanni, și îmboldită de dragoste filială pentru tatăl ei ucis, ea jură să se răzbune pe asasin. În această hotărîre, Donna Anna e întărită de Don Ottavio, manieratul său logodnic, iar împreună ei constituie cuplul serios întîlnit de regulă în opera bufă italiană. Cum Don Ottavio este campionul izolat al dragostei legiuite contra desfrînării, el apare, prin forța lucrurilor, întrucîtva șters în atmosfera puternic încărcată. Cele două arii de tenor ale sale, „*Dalla sua pace*" și „*Il mio tesoro*" (nr. 10 B și nr. 21) sînt pline de un lirism fermecător, dar oarecum lăturalnic și nu se integrează în acțiunea principală. Donna Anna, dimpotrivă, capătă o statură tragică în „*Or sai chi l'onore*" (aria nr. 10), în care, grav jignită, dar și atrasă către Don Giovanni, ea amestecă ura cu pasiunea.

Cel de-al treilea personaj este naiva dar cocheta Zerlina, sfîșiată între credința față de rusticul ei logodnic și curtea măgulitoare a focosului Don Giovanni. Duetul „*La ci darem la mano*" (nr. 7) este o subtilă caracterizare muzicală, în care împărțirea melodiei pe voci și rafinatele variante melodice ne dezvăluie atitudinile respective. Don Giovanni este aristocratul tandru, totuși imperios; Zerlina este feminină și bănuitoare în privința intențiilor lui, dar savurează fiecare

clipă. Mai tîrziu, aria „*Vedrai carino*" (nr. 18)

o împacă pe Zerlina cu tînărul ei logodnic şi ne dezvăluie sentimentele ei materne pentru el.

Pe latura masculină, Don Giovanni nu are nici un concurent romantic, ci doar o foarte substanţială umbră în Leporello, servitorul comic (un fel de Sancho Panza pe lîngă Don Quijote al său). Leporello este un personaj tipic de operă bufă, care îşi exprimă cinismul practic în cîteva cîntece comice debitate într-un tempo foarte alert şi bazate pe o serie de silabe şi note ce se repetă în succesiune rapidă. El ni se prezintă în prima arie a operei, iar în celebra „Arie a catalogului" (nr. 4) enumeră cuceririle galante ale stăpînului său prin aceea ce este, neîndoielnic, cea mai hazlie statistică din istorie.

Cele două scene în care toate personajele se află pe scenă sînt finalurile actelor I şi II. În prima, Don Giovanni ospeţeşte o vioaie petrecere de nuntă ţărănească, cu speranţa de a o cîştiga pe mireasă, Zerlina, pentru sine. Un reuşit contrast dramatic se creează între veselul cîntec de pahar al lui Don Giovanni (nr. 11), spumos ca şi vinul pe care acesta îl comandă, şi supărarea lui Masetto, care simte că iubitei sale este pe cale să-i sucească capul acest atrăgător membru al clasei privilegiate. Scena atinge, cu strălucire, punctul culminant atunci cînd începe să cînte muzica de dans. Pe scenă se află nu mai puţin de trei formaţii, pe lîngă orchestra principală din fosă. Oricine, la vremea respectivă, ar fi văzut aici o imagine tipică de bal vienez, pentru care Mozart compunea deseori muzică. Existau deci dansuri pentru toată lumea; menuetele erau de obicei cîntate într-o cameră, valsurile într-alta. Aici cele trei formaţii cîntă, de asemenea, dansuri diferite. Prima, compusă din două oboaie, doi corni şi instrumente cu coarde, cîntă cel mai cunoscut dintre menuete. La repetarea ultimei părţi, a doua formaţie de pe scenă (violine şi un contrabas) execută un fel de cadril, contradansul; al treilea ansamblu, tot de instrumente cu coarde, cîntă un vechi vals german. Se implică astfel o stratificare a păturilor sociale, cu Donna Anna şi Don Ot-

tavio, mascaţi, dansînd aristocraticul menuet, ţăranii jucînd în ritmul viguros, de *Ländler* al valsului, iar Don Giovanni şi Zerlina întîlnindu-se pe terenul de mijloc, burghez, al contradansului. Fiecare grup social se exprimă deci printr-un ritm caracteristic. Formaţiile de pe scenă cîntă paralel cu orchestra din fosă, intrigile şi subintrigile se desfăşoară alert, toate personajele conversează şi comentează acţiunea, iar complexitatea ritmică şi tensiunea dramatică ce se nasc de aici fac din această scenă una din cele mai minunate pagini ale literaturii muzicale.

În scena din cimitir, care precede finalul actului al doilea, Don Giovanni, fugar din faţa justiţiei, se întîlneşte cu statuia ecvestră a Comandorului pe care l-a ucis la începutul operei. Vocea de stentor, sepulcrală, îi reproşează lui Don Giovanni ticăloşia lui; acesta, gazdă curtenitoare ca totdeauna, răspunde invitînd statuia la un banchet, la miezul nopţii. Scena finală se deschide cu pregătirile pentru banchet, în timp ce tobele şi trompetele dau tonul potrivit cu ospitalitatea aristocratică. Ca toţi nobilii din vremea sa, Don Giovanni are propria sa orchestră de palat, la îndemînă pentru a cînta în timpul banchetului. Această formaţie de suflători execută fragmente din două cunoscute opere italiene compuse de rivali ai lui Mozart; o delicioasă notă de umor e introdusă prin execuţia ariei *„Non più andrai"*, din propria sa operă *Nunta lui Figaro*, care era un „şlagăr" pe atunci, nu o piesă clasică, ca acum.

Donna Elvira, care, ca totdeauna, strică bucuria celor din jur, intră în scenă pentru a-şi juca rolul, anunţînd că se întoarce la mănăstire, unde viaţa călugărească va fi, probabil, mai pe gustul ei. Cînd ajunge la uşă, ea dă un ţipăt, vestind sosirea statuii. Cu paşi greoi, ameninţători, aceasta cîntă o linie melodică rigidă ca un cadavru, subliniată de notele sepulcrale emise de tromboni — instrumente folosite pe atunci în muzica gravă, la solemnităţi religioase şi la înmormîntări. Contrastul dintre cei vii şi cei morţi

este subliniat de pedala statică a melodiei cînta-

te de statuie, în jurul căreia celelalte personaje reacţionează în moduri variate, de la farsă pînă la tragedie. Cînd Don Giovanni ia mîna oaspetelui său de marmură, se aude din nou muzica înfricoşătoare prefigurată în uvertură. Corzile cîntă slab şi puternic, în succesiune, game urcătoare şi coborîtoare, dînd fiori ascultătorului. Bubuie tunetul, urlă demoni şi se înalţă flăcări; iar Don Giovanni, nepocăit pînă la urmă, îşi găseşte sfîrşitul pe o gamă descendentă în re major. Cu sufletul la gură, celelalte personaje ajung prea tîrziu pentru deznodămînt, dar la timp pentru a cînta cvintetul final: „Păcătosule, stai şi cugetă bine/Vezi sfîrşitul lui Don Juan/Te-ndrepţi spre cer sau spre iad?"

IDEILE

Stilurile din veacul al XVIII-lea continuă barocul matur, îl modifică sau se desprind de el. Deplasarea publicului de la nobilimea în declin spre burghezia în ascensiune se accelerează, iar faza finală a stilului baroc aristocratic se reflectă în rococo; continuarea raţionalismului din secolul al XVII-lea o găsim în iluminism; încep să se audă voci care cer o reînviere a clasicismului; noi avînturi emoţionale se simt în accentul pus pe sensibilitate şi în curentul *Sturm und Drang*. Pe lîngă neoclasicism, discutat în capitolul 18, ideile care împletesc arta veacului al XVIII-lea într-o structură coerentă sînt rococoul, iluminismul şi reacţia afectivă produsă de ele: *Sturm und Drang*.

ROCOCOUL. Acesta este ultimul stil occidental cu pretenţii de universalitate şi ultimul care aderă strict la canoanele frumosului. Rococoul cosmopolit este reflectarea unei aristocraţii care încă deţinea rolul principal în patronajul artelor. Era o nobilime internaţională, care contracta deseori căsătorii cu membri ai aristocraţiei din toate părţile Europei, care vorbea franceza şi italiana mai bine decît limba ţării respective, care îi citea pe

filosofii francezi, se ducea să vadă piese franţuzeşti şi colecţiona artă franceză. Era, în plus, o pătură educată, care cultiva, ca mod de viaţă, spiritul, farmecul social şi rafinamentul în gusturi. După revoluţia franceză şi războaiele napoleoniene, naţionalismul se afirmă atît de puternic încît artele apar tot mai mult într-un cadru de referinţă local.

Exemple de rococo se găsesc pretutindeni acolo unde artistocraţia are mijloace financiare spre a putea da curs stilului la modă (fig. 316) sau unde Contrareforma întreprinde construirea de biserici. Trăsăturile definitorii ale stilului le găsim în picturile lui Watteau, Boucher şi Fragonard; în sculpturile lui Falconet şi Clodion; şi în momente mozartiene ca splendida arie cîntată de contesă la începutul actului II din *Nunta lui Figaro*.

ILUMINISMUL. Iluminismul este un termen general prin care putem defini laolaltă tendinţe ca spiritul inventiv, cercetarea ştiinţifică, mişcarea enciclopedistă, concepţia optimistă despre lume, credinţa în progres, folosirea luminilor inteligenţei în problemele vieţii, înlocuirea obiceiului şi tradiţiei prin raţiune, tendinţa de a pune totul la îndoială. Avîntul dat de iluminism inventivităţii ştiinţifice este aplicat de fabricanţii şi oamenii de afaceri burghezi în crearea de avuţie. În acest caz, ştiinţa pură şi natura erau mai puţin importante decît tehnologia şi produsul în sine. Noua ordine socială se reflectă aproape nemijlocit în deplasarea patronajului artistic în direcţia unui public burghez. Pentru prima oară este posibil acum să vorbim de romanul burghez şi drama burgheză. Watteau pictează una din cele mai importante tablouri ale sale pentru un comerciant de artă; Chardin, Greuze şi Hogarth îşi găsesc clienţi în aceeaşi pătură socială. Iar Mozart, înversînd rolurile şi făcînd din conte un personaj negativ, iar din servitor unul pozitiv, consolida, desigur, eul burgheziei şi şubrezea poziţiile aristocraţiei.

Spiritul iluminist de cercetare ştiinţifică liberă, dezvoltat din raţionalismul veacului al XVII-lea, era atît de net anticlerical, încît aproape constituia o altă religie. Pentru deişti, Dumnezeu era un fel de ceasornicar cosmic, care a creat un univers mecanic, l-a „întors" pe veşnicie şi l-a lăsat apoi să funcţioneze. Metoda experimentală devine liturghia acestei pseudoreligii, encic'opedia — biblia ei, natura — biserica ei, iar toţi oamenii dotaţi cu raţiune — enoriaşii ei. Unul din cele mai productive impulsuri ale acestui aspect al iluminismului a dus la mişcarea enciclopedistă. Toate minţile însemnate ale vremii au contribuit la *Enciclopedia* lui Diderot, Voltaire scriind părţile istorice, Rousseau pe cele referitoare la muzică şi aşa mai departe. Acelaşi spirit intelectual, deşi în împrejurări religioase diferite, este detectabil în ampla creaţie muzicală a lui J. S. Bach. În *Arta fugii* el aplică metoda ştiinţifică în compoziţia muzicală. Menţinîndu-şi constante temele, el controlează atent variabilele formale, sistematizînd astfel toate tipurile posibile de fugă. Cantatele ce ne-au rămas de la el sînt, în total, cîte patru pentru fiecare duminică din an. Compoziţiile sale pentru instrumente cu claviatură sînt concepute enciclopedic şi cuprind exemple în toate formele posibile. Cele 48 de preludii şi fugi ale lui Bach, cunoscute sub titlul de *Clavecinul bine temperat*, sînt scrise sub forma unui dublu ciclu, cîte două pentru fiecare tonalitate posibilă, iar *Concertele brandenburgice* explorează toate combinaţiile instrumentale cu putinţă. Întreaga sa operă ne apare deci ca o structură cuprinzătoare, conştient plănuită pentru a îngloba şi rezuma toate tehnicile muzicale cunoscute pînă atunci.

Imaginea iluministă a omului calm, raţional, locuind într-o lume guvernată de principii pur raţionale, este ţinta penei satirice a lui Voltaire în romanul *Candide*. Deşi nu renunţă la credinţa lui fermă că trăieşte în „cea mai bună lume posibilă" a lui Leibniz, eroul trece prin toate dezastrele ce pot avea loc pe pămînt, inclusiv marele cutremur din 1745 de la Lisabona. Folosirea sa-

tirei ca armă socială ia forma vizuală în *Căsătorie la modă* de Hogarth. O anumită doză de scepticism voltairian putem găsi şi în personajul Don Giovanni, care nu se teme nici de supranatural, nici de lumea de apoi.

Iluminismul este însoţit de o atitudine optimistă şi de încredere în progres şi în perfectibilitatea omului. Teologic, punctele de vedere ebraic şi creştin se bazau pe doctrina păcatului originar şi a izgonirii din Eden a lui Adam şi a Evei. Filosofic, teoria platonică a cunoaşterii se întemeia şi ea pe o doctrină a perfecţiunii prenatale şi a dobîndirii ulterioare de cunoştinţe prin procesul de amintire. Umaniştii de felul lui Gibbon şi Winckelmann credeau în paradisul intelectual şi artistic al Romei şi Greciei antice, scriind, în consecinţă, despre declinul şi prăbuşirea lor. Fără a nega măreţia Greciei, exponenţii iluminismului sesizau clar că depăşiseră cu mult graniţele ştiinţei clasice şi credeau că, prin aplicarea adecvată a proceselor raţionale, ar putea, pînă la urmă, să-i întreacă pe cei vechi în toate privinţele. Kant, de exemplu, salută entuziast în Rousseau un Newton al lumii morale, iar Condorcet, în *Progresul spiritului uman*, enumeră cele zece etape străbătute de om în ridicarea sa din starea de sălbăticie pînă în pragul desăvîrşirii. Progresul material era, desigur, un lucru observabil; iar cum natura conţinea toate tainele pe care omul avea nevoie să le cunoască, iar raţiunea putea dezvălui aceste taine, omul era în stare, pînă la urmă, să-şi stăpînească mediul ambiant. Dacă şi-ar folosi deci la maximum capacităţile intelectuale şi morale — se argumenta —, omul nu poate merge decît într-un singur sens: înainte şi în sus.

„STURM UND DRANG". În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea apar diferite tendinţe iraţionale ca răspuns la cultul rococo al frumosului şi la accentul pus de iluminism pe raţiune. Încă din 1756 Burke subliniază, în *Eseu asupra sublimului şi frumosului*, faptul că în literatură şi artă există un element mai important decît frumosul. Acesta

este sublimul, care depăşeşte simpla frumuseţe, putînd tolera chiar şi urîţenia. „Tot ceea ce este menit, în vreun fel, să stîrnească idei de suferinţă şi primejdie", afirmă el, „tot ceea ce este în vreun fel înspăimîntător, sau aminteşte de lucruri înspăimîntătoare, reprezintă un izvor de sublim". Liberul exerciţiu al emoţiilor şi imaginaţiei, chiar dacă înseamnă suferinţă, uimire sau groază, constituie un domeniu pe care arta e îndreptăţită să-l exploreze. Această idee a dus la renaşterea interesului pentru Shakespeare, la acceptarea entuziastă a descrierilor de peisaje alpine din scrierile lui Rousseau şi a revoltei aceluiaşi Rousseau contra restricţiilor impuse de civilizaţie. Acest mod de gîndire constituie şi fundalul pe care se dezvoltă, în Germania, curentul *Sturm und Drang* („Furtună şi avînt"). Dacă iluminismul încearcă să supună natura şi să o aducă sub controlul omului, adepţii acestui curent privesc cu încîntare felul în care natura îşi impune voinţa ei obscură, impenetrabilă asupra omului. În opera dramatică a lui Goethe, Faust este rebelul ce se opune tuturor formelor de înţelepciune acceptate, în special celor obţinute prin formule matematice ori ştiinţifice. Atît Faust cît şi Don Giovanni sînt angajaţi în căutarea adevărului afectiv şi reuşesc să dezlănţuie forţe infernale care pînă la urmă îi distrug.

Acestea sînt imboldurile sociale, ideatice şi emoţionale ce definesc fundalul pe care se desfăşoară panorama artelor din veacul al XVIII-lea.

CRONOLOGIE / Secolul al XVIII-lea

Istorie generală

	1715	Moare Ludovic al XIV-lea
1715—	1775	Ludovic al XV-lea, rege al Franţei
	1724	Se termină construcţia palatului Belvedere din Viena (arhitect L. V. Hildebrandt)
	1726	*Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift
	1728	La Londra se reprezintă *Opera cerşetorului* de John Gay (1685—1732)
	1732	Încep lucrările de construcţie la Hôtel Soubise, Paris (arhitect G. Boffrand)

1740—	1780	Maria Tereza, împărătească a Austriei
1740—	1786	Frederic cel Mare, rege al Prusiei
	1744	La Viena se termină construcţia palatului Schönbrunn (începută în 1676 de Fischer von Erlach)
	1748	*Spiritul legilor* de Condorcet. Încep săpăturile la Pompei
1751—	1772	Diderot publică *Enciclopedia* sau *Dicţionarul sistematic al ştiinţelor, artelor şi meşteşugurilor*
	1752	Se prezintă la Paris opera *La serva padrona* de Pergolesi. *Guerre des boufons*, „războiul" purtat la Paris între opera seria şi opera comică.
	1759	*Candide* de Voltaire
	1762	*Contractul social* de J.-J. Rousseau. La Viena se reprezintă opera *Orfeu* de Gluck
1762—	1768	Ludovic al XV-lea construieşte la Versailles Micul Trianon, pentru Madame Du Barry (arhitect A. J. Gabriel)
1762—	1796	Ecaterina cea Mare, împărătească a Rusiei
1774—	1792	Ludovic al XVI-lea, rege al Franţei
	1774	La Paris se reprezintă operele *Orfeu* şi *Ifigenia în Aulida*
	1775	La Paris se joacă *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais
	1776	Declaraţia de independenţă a coloniilor engleze din America de Nord. *Sturm und Drang* („Furtună şi avînt"), o piesă de Maximiliam Klinger (1752—1831), dă numele mişcării respective
1780—	1790	Iosif al II-lea, împărat al Austriei
	1781	Mozart se stabileşte la Viena. Kant publică *Critica raţiunii pure*
	1784	Se joacă piesa *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais; în 1786 se reprezintă la Viena opera cu acelaşi titlu de Mozart
	1787	La Praga se reprezintă opera *Don Giovanni* de Mozart (la Viena în 1788)
	1789	Începe revoluţia franceză
	1790	Goethe publică la Leipzig *Faust. Un fragment*
	1794	*Progresul spiritului uman* de Condorcet
	1797	Jane Austen scrie romanul *Raţiune şi simţire* (publicat în 1811)

Arhitecţi

1650—	1723	Johann Fischer von Erlach
c.1660—	1726	Jakob Prandtauer
1667—	1754	Germain Boffrand

1668— 1745 Lukas von Hildebrandt
1698— 1782 Ange Jacques Gabriel

Pictori

1684— 1721 Antoine Watteau
1697— 1764 William Hogarth
1699— 1779 J. B. S. Chardin
1703— 1770 François Boucher
1725— 1805 Jean-Baptiste Greuze
1732— 1806 Jean-Honoré Fragonard

Sculptori

1714— 1785 Jean-Baptiste Pigalle
1716— 1791 Étienne Falconet
1738— 1814 Clodion (Claude Michel)
1741— 1828 Jean-Antoine Houdon

Compozitori

1668— 1733 François Couperin (Le Grand)
1683— 1764 Jean-Philippe Rameau
1714— 1787 C. W. Gluck
1714— 1788 C. P. E. Bach
1732— 1809 Joseph Haydn
1756— 1791 Wolfgang Amadeus Mozart

Scriitori și filosofi

1667— 1745 Jonathan Swift
1689— 1761 Samuel Richardson
1694— 1778 Voltaire (F.-M. Arouet)
1698— 1782 Pietro Metastasio
1707— 1754 Henry Fielding
1712— 1778 J.-J. Rousseau
1713— 1784 Denis Diderot
1724— 1804 Immanuel Kant
1728— 1774 Oliver Goldsmith
1729— 1781 G. E. Lessing
1732— 1799 Caron de Beaumarchais
1744— 1803 J. G. von Herder
1749— 1832 Johann Wolfgang Goethe
1749— 1838 Lorenzo da Ponte
1759— 1805 Friedrich Schiller
1775— 1817 Jane Austen

Partea a V-a

PERIOADA REVOLUȚIONARĂ

18. Stilul neoclasic

PARIS, ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Cîteva cărți, cîteva descoperiri arheologice și cîteva tulburări sociale au produs la Paris multe schimbări profunde în orientările intelectuale, în stilurile artistice și în formele de guvernămînt de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea. Stuart și Revett, doi englezi care vizitaseră Grecia, publică în 1762 *Antichitățile Atenei*, făcînd o distincție netă între arhitectura greacă și cea romană. Doi ani mai tîrziu, J.J. Winckelmann, în *Istoria artei antice* — echivalentul unui „best-seller" modern — face aceeași distincție în sculptură. El scrie: „Caracteristica principală și universală a capodoperelor artei grecești este simplitatea nobilă și o grandoare calmă. Așa cum adîncul mării rămîne mereu în repaus, oricît de agitată i-ar fi suprafața, tot astfel expresia chipului la greci dezvăluie, în vîltoarea pasiunii, un suflet mare și statornic". Aceste cuvinte au dat criticilor stilului rococo muniția estetică de care aveau nevoie, și salve verbale sînt trase în Boucher și Fragonard datorită conținutului frivol al picturilor lor (fig. 309). Într-o epocă revoluționară, glasul lui Diderot, filosof moralist și apostol al iluminismului, continua să răsune, mai ales prin sentința sa că funcția artei este să facă „virtutea îndrăgită și viciul respingător".

Roma antică devine acum un simbol al protestului revoluționar. În politică, aceasta înseamnă mai întîi o formă republicană de guvernămînt în locul celei monarhice. În religie, un păgînism tolerant opus unei forme dogmatice de creștinism. (Pentru un scurt răstimp, catedrala Notre-Dame din Paris a fost reînchinată „Zeiței Rațiunii".) Eroismul și abnegația, hotărîrea fermă și simplitatea spartană devin manifestări ale spiritului revoluționar, iar reflexe ale acestor calități sînt ușor de găsit în literatura și arta Romei antice. Scrierile politice ale lui Cicero și Seneca sînt citite de mulți și citate spre confirmarea principiului că suveranitatea rezidă în popor și că guvernarea trebuie să se întemeieze pe o înțelegere voluntară între cetățeni. Pamfletele politice sînt presărate cu citate din Tacit, Salustiu și Horațiu, iar oratoria epocii se modelează după cea ciceroniană. În sala unde s-au întrunit legislatorii revoluționari se găseau statuile încununate cu lauri ale lui Solon, Camillus și altor oameni de stat din antichitate, iar în dezbateri vorbitorii foloseau turnuri de frază din Cicero pentru a sublinia aspectele importante. Ei își numeau partizanii Brutus ori Cato, oponenții fiind apostrofați drept Catilina; gesturile și atitudinile lor erau imitații bine studiate ale statuilor romane, iar jurămintele le făceau pe capul lui Brutus ori pe zeii nemuritori.

Toți cei care știau să citească capătă gustul biografiilor și vorbesc ca niște personaje scoase din *Viețile paralele* ale lui Plutarh. (În ziua în care l-a ucis pe Marat, Charlotte Corday își petrecuse timpul citind din Plutarh.) Niciodată pînă atunci nu păruseră personajele publice atît de vădit ieșite din cărți. Probabil că la această perioadă revoluționară se gîndea Oscar Wilde atunci cînd, răsturnînd spiritual doctrina estetică a vechilor greci, spunea că natura, în special natura umană, imită arta.

Multe simboluri ale revoluției franceze erau și ele împrumutate direct de la cei antici. Boneta libertății era o copie a bonetei frigiene pe care o purtau, la Roma, sclavii eliberați. Fascia, mănun-

chiul de nuiele cu o secure în partea de sus, era din nou un însemn al puterii.

Cînd a ajuns la cîrmă, Napoleon Bonaparte îmbrățișează și el entuziasmul popular pentru tot ce provenea de la cei vechi. Modelele lui preferate erau Alexandru cel Mare și Iulius Caesar, mai ales acesta din urmă, căci între propria sa carieră politică și cea a lui Caesar existau multe asemănări. Napoleon devine mai întîi consul republican; apoi conduce Franța printr-un tribunat; după care, printr-un plebiscit, devine întruchiparea modernă a împăraților romani. Emblema autorității lui este fascia; acvilele vechilor legiuni romane devin însemne ale batalioanelor franceze, iar el însuși se încoronează cu lauri — anticul simbol al faimei imortale.

Un asemenea recurs la formele și imaginile gloriei străvechi avea o mare înrîurire asupra omului de rînd. Ajuns la putere curînd după pieirea unei monarhii detestate, Napoleon trebuia să învedereze că mulți dintre împărații romani fuseseră și ei de obîrșie plebee și că toga imperială nu era neapărat ereditară. Influența lui asupra maselor era însă indiscutabilă, iar învestirea lui s-a făcut cu un deplin acord popular. Sarcina lui Napoleon era să facă ordine în ceea ce fusese un haos politic și să consolideze cuceririle sociale obținute. Cariera lui meteorică este cea mai mare reușită personală din secolul al XIX-lea și reprezintă idealul individului emancipat care ajunge într-o poziție de comandă prin efort propriu, nu printr-un drept conferit întîmplător de naștere. În ea, membrii societății ariviste a epocii puteau găsi speranțe pentru cele mai îndrăgite visuri de parvenire materială. Adevărul este că acum, avînd în mîini pîrghiile puterii, burghezia nu prea știa cum să le folosească. Napoleon știa.

Ca și prototipul său roman, imperiul lui Napoleon avea o structură internațională, iar viața lui intelectuală și artistică depășea granițele naționale. Italia era acum pentru Franța ceea ce fusese Elada pentru vechea Romă. Napoleon îl cheamă

 la Paris pe sculptorul italian Canova pentru di-

ferite comenzi, iar preferinţele sale muzicale se îndreaptă spre compozitori ca Spontino şi Paisiello. Proclamaţia către poporul italian, în ajunul invadării patriei lui, scoate în evidenţă acest internaţionalism. „Sîntem prietenii tuturor naţiunilor", susţine el, poate prea categoric, „şi mai ales ai urmaşilor lui Brutus, ai Scipionilor şi ai marilor oameni pe care noi i-am luat ca modele". Şi se străduia deseori să sublinieze că misiunea lui este atît militară, cît şi culturală. Nu era, doar, vorba de vreun barbar Atila luînd cu asalt cetatea, ci de un cuceritor venit să prade Roma în compania unui grup de experţi în artă, care cunoşteau bine valoarea fiecărui obiect luat. O petiţie semnată de toţi artiştii importanţi ai Franţei fusese de fapt trimisă Directoratului în 1796; în ea se arăta cît de mult se civilizaseră romanii confiscînd operele de artă ale Eladei şi cum ar înflori Franţa dacă s-ar aduce la Paris opere originale spre a servi drept modele. Dacă acest Caesar modern nu a adus cu el captivi la înapoiere, triumful său era împodobit cu distinse prăzi de război, ca *Apollo Belvedere* (fig. 65), picturi de Rafael şi alte comori jefuite de la Vatican şi din alte colecţii italiene.

ARHITECTURA

Odată cu reorganizarea administraţiei, revizuirea Constituţiei şi recodificarea legilor după modelul reîncarnatului său Imperiu roman, Napoleon a decis că Parisul trebuie resistematizat ca o nouă Romă. A pornit deci la înălţarea de edificii cu aceeaşi vigoare incredibilă ce îi caracteriza activitatea în alte domenii. Inima noului oraş urma să fie tot spaţioasa zonă din jurul vechii pieţe Ludovic al XIV-lea, care sub Directorat fusese rebotezată Place de la Concorde (fig. 317). Axa ei începea pe malul stîng al Senei, de la vechiul palat Bourbon — acum Camera Deputaţilor — care urma să fie întinerit printr-o colonadă corintică, continua dincolo de fluviu, trecînd peste podul a

cărui construcţie începuse în prima perioadă a revoluţiei (stînga jos), spre centrul pieţei, unde statui urmau să acopere locul în care ghilotina îşi îndeplinise sinistra-i activitate, şi trebuia să se termine la încă neterminata biserică La Madeleine (în capătul străzii Regale), reconstruită în formă de templu roman (dreapta sus). Pentru a completa planul, Napoleon i-a însărcinat pe Percier şi Fontaine, arhitecţii lui preferaţi, să reproiecteze strada Rivoli, care intersecta axa în unghi drept, paralel cu albia Senei (mijloc dreapta). Şi în alte puncte ale oraşului, arce de triumf şi coloane monumentale urmau să vestească lumii apariţia unui nou Caesar şi Traian.

Napoleon îşi manifesta interesul pentru aceste planuri conferind frecvent cu arhitecţii şi inginerii săi, vizitînd şantierele de construcţii şi imaginînd proiecte noi pe îndepărtate cîmpuri de luptă. Era în Polonia atunci cînd a semnat decretul de construire a Templului Gloriei — La Madeleine (fig. 318). Conform voinţei sale exprese, biserica — neterminată — va fi transformată şi va purta inscripţia: „De la Împărat, ostaşilor Marii Armate". Clădirea nu trebuia să arate ca o biserică, ci ca un templu din Atena sau Roma antică.

Pentru Templul Gloriei, Napoleon însuşi a ales un proiect arhitectural creat de Pierre Alexandre Vignon, care îi satisfăcea cerinţa de a avea un lăcaş suficient de antic şi de păgîn. Clădirea este într-adevăr un templu corintic şi, exceptînd detaliile sculpturale, a fost construită după planul lui Vignon (fig. 319). După maniera romană, ea stă pe o platformă înaltă de 7 m, cu două şiruri de trepte în faţă. De jur împrejurul clădirii se află o colonadă corintică (înaltă de 19,2 m), cu cîte 18 coloane pe fiecare latură şi cîte 8 la fiecare capăt, plus 4 în faţă, susţinînd cornişa. După reconsacrarea ei scopurilor religioase, acest templu păgîn al gloriei a căpătat, pe fronton, un amplu grup sculptural de Lemaire, înfăţişînd Judecata de apoi. În centru se află figura lui Iisus Hristos, înaltă de 5,18 m, cu Maria Magdalena, pocăită, la

 picioare. În stînga sînt nişte figuri alegorice repre-

zentînd Invidia, Ipocrizia şi Avariţia, iar în dreapta un înger al îndurării şi personificările Credinţei, Speranţei, Caritătii şi Inocenţei.

Cella unui templu antic nu era niciodată loc de adunare, rămînînd mereu tainică şi întunecoasă. Aici, prin forţa lucrurilor, Vignon a trebuit să renunţe la precedent şi să introducă un factor nou. Surpriza ce îl aşteaptă pe vizitatorul care intră prin masivele uşi de bronz este totală, căci interiorul şi exteriorul sînt, practic, două clădiri diferite. Nava, fără colaterali, se divide în trei lungi travee şi un cor (fig. 320), care nu sînt învelite cu cherestea, ca într-un templu grecesc, ori boltite în maniera romană, ci sînt acoperite cu trei cupole scunde, pe pandantivi. Nava se termină într-o absidă semicirculară, acoperită cu o semicalotă. Capelele se află în golurile dintre contraforţii ce susţin cupolele, iar la baza schemei decorative se află două ordine clasice, corintic şi ionic. Placarea cu marmură este larg folosită, iar cupolele sînt casetate în maniera Panteonului roman. Lumina pătrunde în acest interior lipsit de ferestre prin luminatoarele din vîrful cupolelor — o idee constructivă derivînd din oculusul Panteonului. Metoda este bună în sensul că păstrează intactă linia exterioară a acoperişului. Exteriorul, de tip clasic, are o anumită solemnitate prin asemănarea fidelă cu vestigii antice ca Maison Carrée (fig. 74), depăşindu-şi prototipurile doar prin dimensiuni. Interiorul este însă original ca exemplu timpuriu al stilului eclectic din veacul al XIX-lea.

În 1806, după victoriile sale militare din Germania şi Austria, Napoleon încredinţează lui Percier şi Fontaine construirea unui arc de triumf. Cunoscut azi ca Arc de Triomphe du Carrousel (fig. 321), el constituia intrarea de onoare spre palatul Tuileries. Este o imitaţie destul de servilă a arcului lui Septimiu Sever din Roma, de proporţii mai modeste însă; pe platforma de deasupra lui vedem unul din cele mai vestite trofee de război ale lui Napoleon: grupul celor patru cai de bronz luat de la biserica San Marco din Veneţia (fig. 213). Datorită sorţilor schimbători ai

războiului, Veneţia şi-a redobîndit ulterior caii printr-un tratat de pace, iar în locul lor a fost instalat un car triumfal tras de cai de o factură mult mai tîrzie — care comemora, oarecum ironic, restaurarea Bourbonilor în persoana lui Ludovic al XVIII-lea. Arcul este decorat cu basoreliefuri destul de banale, reprezentînd scene ca bătălia de la Austerlitz, capitularea de la Ulm, pacea de la Tilsit şi intrarea triumfală a lui Napoleon în München şi Viena.

La terminare, rezultatul era prea anemic pentru ambiţiile imperiale ale lui Napoleon, astfel că acesta comandă înălţarea unui alt arc, mai impunător, în Place de l'Étoile (azi Place Charles de Gaulle). În acest vestit reper parizian, arhitectul Jean Francis Chalgrin obţine efecte mai vii şi mai elastice prin adaptarea liberă, nu copierea, unui model cunoscut. Se îmbină aici, în chip armonios, precedente din barocul francez, inspiraţia clasică romană şi execuţia corectă, academică. Pentru obţinerea efectului monumental, Chalgrin foloseşte proporţii îndrăzneţe şi o scară impozantă. Mai tîrziu, după epoca napoleoniană, severitatea conturului general a fost atenuată prin plasarea abilă a unor altoreliefuri de Cortot şi Rude (fig. 334), lucrate la o scară comparabilă cu mărimea arcului însuşi.

Încă nesatisfăcut deplin, Napoleon ordonă construirea unei enorme coloane dorice în piaţa Vendôme (fig. 322). Prin dimensiuni şi decoraţii, era o copie deliberată a Columnei lui Traian din Roma (fig. 72), principala deosebire fiind aceea că reliefurile în spirală sînt lucrate pe o fîşie de bronz turnată din piesele de artilerie capturate de la armatele învinse ale Prusiei şi Austriei. Sculptura redă scene din campania anului 1805 — Napoleon vorbind trupelor, întîlnirea celor trei împăraţi, cucerirea Istriei şi Dalmaţiei etc.

Valul de entuziasm pentru arhitectura clasică nu se limita nicidecum la Paris. Germania, Anglia şi Statele Unite trecuseră şi ele prin experienţe similare de renaştere clasică în veacul al XVIII-lea. La începutul secolului al XIX-lea însă,

această reînviere se manifesta mai pregnant în țările ce făceau parte din imperiul napoleonic, pe cînd în țările din tabăra opusă (mai ales în Anglia și Germania) avea loc o renaștere greacă. În Anglia, un edificiu public ca British Museum vădea un pronunțat caracter grecesc. La Berlin, un exemplu timpuriu este Poarta Brandenburg, imitată după Propileele din vechea Atenă. În Statele Unite, perioada renașterii clasice corespunde în general cu așa-numitul stil federal, manifest între circa 1785 și 1820. Clădiri de influență romană sînt Capitoliul statului Virginia (pe care Thomas Jefferson l-a proiectat după Maison Carrée) și Rotonda (fig. 323), originala bibliotecă a Universității din Virginia, imitată de același Jefferson după Panteonul roman (fig. 181).

PICTURA

Cel mai convingător exponent artistic al acestei perioade aspre de fervoare revoluționară și de eroism în maniera antică romană era menit a fi Jacques-Louis David, un pictor ale cărui temperament și tehnică se potriveau ideal spiritului vremii. Reformator prin natură și clasicist entuziast prin formație, David lucrează picturi a căror austeritate era o reacție conștientă la extravaganțele rococo din opera lui Boucher, fratele bunicului său. Mulțumită studiilor făcute la Roma, David asimilase tot ce îi trebuia pentru exploatarea înflăcărării clasiciste a cititorilor *Vieților paralele* de Plutarh și ai *Istoriei artei antice* de Winckelmann. Ascultînd de spusele lui Diderot și ale altor oameni de vază ai epocii, David nu vede niciodată într-un tablou o simplă pictură; pentru el, opera de artă trebuie să proclame un mesaj îndreptat spre acțiune politică și socială. Era inevitabil ca înaltele țeluri morale ale revoluției franceze să se oglindească în vreun fel de artă didacticistă, iar reușita imediată a lui David poate fi atribuită faptului că stilul său preamărea aceleași idei curajoase pe care le îmbrățișaseră revoluționarii.

Burghez prin origine și educație, David își consacra sincer arta noii ordini sociale instaurate de burghezie.

Primul mare succes al lui David a fost *Jurămîntul Horaților* (fig. 324), terminat la Roma pe cînd Ludovic al XVI-lea se mai afla încă pe tronul Franței. Subiectul, legat de întemeierea Republicii romane antice, i-a fost sugerat de baletul lui Corneille *Les Horaces*. Cele trei arcade din cadrul arhitectural de o severă simplitate separă figurile ca pe niște statui în nișele lor. În centru se află Horațius Proclus, întinzînd spadele celor trei fii ai săi, care jură să apere Republica romană contra uneltitorilor Curiați, dintre care unul era logodit cu sora lor, zdrobită de amărăciune, din extrema dreaptă. Se pot găsi precedente baroce ale acestui tablou important. „Dacă subiectul îl datorez lui Corneille", spunea David, „tabloul îl datorez lui Poussin". Claritatea conturului, modelajul net, sculptural, mînuirea incisivă, neechivocă a luminii și umbrei — iată cîteva caracteristici ale acestei pînze aspre, dar eroice.

Dincolo de opera sa ca pictor și de valoarea intrinsecă a picturii sale, David preia, cu urmări de mare amploare, rolul unui factor de putere pe tărîmul artei. Mai academist decît vechii academicieni, el reușește să pună bazele unei arte oficiale care va dura în tot cursul veacului al XIX-lea. Dacă teoriile și subiectele lui David încă sînt controversate, măiestria lui se înalță la nivelul oricăruia dintre marii artiști ai trecutului, iar mulți pictori marcanți din prezent sesizează perfect stilul și maniera lui de execuție. Tehnica lui Salvador Dali și neoclasicismul lui Picasso, bunăoară, datorează mult artei echilibrate, obiective a acestui precursor din veacul al XIX-lea.

Tabloul lui David *Lictori aducîndu-i lui Brutus trupurile fiilor săi* (fig. 325) poartă data fatidică „1789". El ne amintește că artistul și-a început cariera în ultima perioadă a monarhiei și, totodată, că încerca să ducă mai departe tema și conținutul succesului său anterior, *Jurămîntul Horaților*. Găsim aici aceeași dură abnegație, aceeași severitate

de stil ce plăcea mult unor ochi obosiţi de înzorzonatul rococo, şi acelaşi decor sobru, interesant pentru cei care citeau despre descoperirile arheologice de la Pompei şi Herculaneum. Cu o mare cutezanţă, David putea etala virtuţile aspre, nesovăitoare ale republicanismului roman chiar sub nasul clientelei sale aristocrate. Aceste două picturi nu sînt doar manifestul unui nou stil în artă, ci şi al unei noi imagini despre societate, iar succesul lor fără seamăn se datora în mare măsură faptului că apăreau chiar la momentul oportun.

Ca subiect, David alege iarăşi un incident petrecut curînd după fundarea Republicii romane antice. Lucius Iunius Brutus, unul din consuli, aflase că propriii săi fii complotau să restaureze monarhia recent abolită. El ne este înfăţişat, după ce a poruncit executarea lor, ca o figură izolată în umbra statuară a zeiţei Roma. Îndărătul lui sînt lictorii care aduc trupurile fiilor, iar un al treilea grup se compune din soţia şi fiicele lui Brutus, îndurerate. Mulţi dintre cei care trăiau vremurile grele ale revoluţiei puteau, cumva, să se recunoască în acest personaj de o stoică hotărîre, sfîşiat între datoria sa publică faţă de stat şi durerea sa personală, părintească.

— În portretistică David ne dezvăluie marea sa capacitate de evaluare a personalităţii, iar spectatorii găsesc în aceste lucrări o anumită destindere în raport cu pictura sa eroică. Un tablou plin de sensibilitate este cel neterminat al *Doamnei Récamier*, una din cele mai fascinante şi mai inteligente femei ale epocii (fig. 326). David întîlneşte în ea un subiect tentant, o femeie care îşi mobila salonul în stilul pompeian la a cărui răspîndire el contribuise atît de mult. Iat-o aici şezînd, într-o postură clasică, pe o sofa în stil Empire, aşa cum şi obişnuia, probabil, în zilele cînd îşi primea oaspeţii. Rochia ei albă este drapată în falduri adînci, care ne amintesc de statuile antice. Singurele elemente de mobilier sînt un taburet pentru picioare şi o lampă de bronz, imitate după originale de la Pompei. Precizia cu care David realizează conturele figurilor şi silueta capului se îm-

bină cu austeritatea cadrului într-un efect general de ordine şi eleganţă.

Pentru a comemora preluarea puterii imperiale, în 1804 Napoleon îi comandă lui David, ca prim pictor al curţii, patru pînze impunătoare. Cum imperiul nu va dura decît un deceniu, artistul a putut termina doar două dintre ele: *Încoronarea* („*Le Sacre*") şi *Împărţirea acvilelor*, acele străvechi stindarde ale legiunilor imperiale romane pe care Napoleon le adoptase pentru armata sa. Ambele sînt tablouri istorice în tradiţia grandioasă a lui Poussin şi Lebrun (fig. 273, 266), dar în pictarea lor David extinde limitele genului, includ-zînd evenimente contemporane.

Încoronarea lui Napoleon avusese loc în corul catedralei Notre-Dame din Paris, unde arhitecţii Percier şi Fontaine creaseră un decor special pentru această ocazie. Vechea arhitectură gotică fusese ascunsă sub arce şi pilaştri imitînd marmura, care încadrau lojile şi galeriile rezervate distinşilor oaspeţi. Iniţial David a propus să redea momentul în care, după ce papa Pius al VII-lea binecuvîntează coroana, Napoleon o ia de pe altar şi şi-o pune pe cap. Împăratul a preferat însă situaţia mai galantă în care el pune coroana pe fruntea împărătesei îngenuncheate. Dincolo de acest element, să-i zicem, incidental, tabloul lui David reprezintă un grandios portret de grup. Fiind o lucrare de artă oficială, amplasarea şi atitudinea fiecărui personaj trebuiau stabilite de şeful protocolului imperial şi confirmate de Napoleon însuşi, chiar pînă la includerea mamei sale, care ţinuse neapărat să lipsească din Paris în ziua aceea. David însă fusese acolo şi făcuse schiţe la faţa locului. Dar atunci cînd artistul l-a desenat pe Pius al VII-lea cu mîinile pe genunchi, aşa cum de fapt îl văzuse, Napoleon i-a spus că urmaşul Sfîntului Petru nu venise pînă la Paris ca să nu facă nimic. Prin urmare, David şi-a modificat desenul, arătîndu-l pe papă cu mîna întinsă pentru binecuvîntare.

În asemenea împrejurări, e un fel de minune
177 că David a putut da compoziţiei elasticitatea pe

care o constatăm. Realizarea sa este şi mai notabilă dacă ne gîndim ce uşor ar fi putut totul deveni un simplu bal costumat, cu Napoleon, ca un Mesia burghez, în mijlocul familiei sale, pe ai cărei membri îi făcuse regi, principi, cardinali şi aşa mai departe. David însă, prin măiestrita sa grupare a figurilor, prin atitudini şi prin mînuirea abilă a bogăţiei de detalii, evită înghesuirea personajelor în decorul amplu şi păstrează proporţionalitatea ansamblului. Scena oferă, în plus, pictorului de înclinaţie clasic-austeră prilejul exploatării factorilor cromatici, pe care David îi foloseşte generos, dar fără exagerare. În toate aceste moduri artistul reuşeşte, cu îndemînare, să-şi adapteze arta la visurile de măreţie imperială romană ale lui Napoleon.

Imensa pînză de aproape 55 mp cuprinde vreo 150 de portrete în mărime naturală, şi a durat cîţiva ani pînă ce toate aceste persoane au putut trece pe la biserica în care îşi instalase David studioul, ca să pozeze pentru tablou. Adunarea se compune mai ales din mareşali cu panaşe ai armatei imperiale, doamne de onoare ale împărătesei, şambelani şi membri ai corpului diplomatic. Există aici şi ambasadorul Statelor Unite, dar delegaţia engleză se remarcă prin absenţă. Mama lui Napoleon şi alţi membri ai familiei ocupă loja centrală, iar în galeria de deasupra se află un grup de artişti şi intelectuali, printre ei şi compozitorul Grétry. În chip de semnătură, David s-a pictat şi pe sine, aşezat şi luînd schiţe, alături de soţia şi fiicele sale, elevii favoriţi şi dascălul său Vien.

Simbolismul din *Le Sacre* cere comentarii, fiindcă el subliniază problema lui Napoleon de a săvîrşi o încoronare care să nu evoce amintirea detestatei aristocraţii, avînd totuşi nimbul legitimităţii, şi de a realiza un echilibru între luxul şi eleganţa vechiului regim, pe de o parte, şi simplitatea spartană a perioadei revoluţionare. Acest lucru îi reuşise în cadrul formei de guvernămînt, cînd, ca să spunem aşa, el dăduse înainte acele ceasornicului istoric, către ora prosperă a Impe- 178

riului roman, dinspre cea a austerei Republicii romane, şi tocmai această imagine trebuia confirmată prin pompa şi ceremonialul încoronării. Încoronările din trecut fuseseră menite, în principal, să impresioneze pe alţi aristocraţi, dar Napoleon, în calitatea lui de cîrmuitor popular, voia să impresioneze masele. Atît în cadrul ceremoniei reale, cît şi în tabloul lui David, el le lasă să savureze gustul gloriei şi le accelerează pulsul cu un simţ al destinului. Mantiile de încoronare stacojii ale împăratului şi împărătesei sînt brodate cu nenumărate albine de aur — simbolul ales de Napoleon pentru statul integrat, în care toţi îşi aveau locurile stabilite şi munceau spre binele stupului, pentru a produce mierea prosperităţii. În tablou mai apar snopi de grîu şi cornuri ale abundenţei, simbolizînd belşugul imperial, iar coroana de lauri a lui Napoleon este străvechiul simbol al nemuririi literare. Blazonul papal de sub baldachinul din stînga dă nuanţa de continuitate istorică atît de necesară regimului instaurat de Napoleon, dar tronul plasat sub un arc de triumf împodobit cu draperii de purpură imperială, în faţa altarului principal, este omis din pictură. Simbolul suprem al ceremoniei în sine a fost autoîncoronarea lui Napoleon, semnificînd ruptura cu trecutul şi sorgintea populară a autorităţii, obţinută printr-un plebiscit. Prin acest artificiu teatral Bonaparte proclama, de asemeni, existenţa individului liber, care nu recunoaşte nici o autoritate superioară sieşi, ca şi faptul că puterea lui se datora străduinţei proprii şi a poporului, iar nu vreunei forţe superioare. În tablou, acest simbolism se transferă asupra actului săvîrşit de Napoleon prin încoronarea Josephinei.

Nici o prezentare a acestui imperiu roman renăscut nu ar fi completă dacă ar arăta doar înclinaţiile histrionice ale împăratului. Suferinţele unui popor subjugat — urmări inevitabile ale invaziei armate — şi-au găsit o expresie vie în scenele pictate de Francisco Goya după campania franceză din Spania (1808). *Execuţiile de la 3 mai* 179 *1808*, tablou terminat de Goya cîţiva ani mai

tîrziu, accentuează reversul medaliei napoleoniene. Goya nu vede nimic din aspectele eroice ale războiului, ci doar pustiirea țării sale, cu ororile și vărsarea de sînge implicite. În acest tablou, tehnica și conținutul sînt total opuse celor din lucrările reci, precise ale lui David. Goya, a cărui artă plină de compasiune este însăși antiteza neoclasicismului francez, continuă explorarea nenorocirilor aduse de război, lucrînd un ciclu de 85 gravuri, *Dezastrele războiului*. Ni se dezvăluie aici, prin spiritul incisiv, caustic al artistului, un cortegiu de măceluri, bestialități fioroase și distrugeri demonice.

După David, farul călăuzitor al artei academice rămîne discipolul acestuia, Jean-Auguste-Dominique Ingres. Asemeni profesorului său, Ingres sesizează importanța promovării artelor în cercurile oficiale. Pînă la urmă el ajunge membru al Senatului francez. Academia fusese reînființată după căderea lui Napoleon, iar ideea aplicării unei ștampile oficiale de aprobare pe lucrările scriitorilor și artiștilor își găsește deplina expresie în *Apoteoza lui Homer* (fig. 327). Comandată ca frescă de plafon pentru nou-creatul Muzeu Carol al X-lea de la Luvru, pictura se acordă bine cu cadrul și impresionează atît prin conținut, cît și prin proporții. Ingres tratează subiectul ca un fel de ședință supremă ținută la o academie de arte și litere pentru nemuritori. În mijlocul acestora șade pe tron Homer, cel mai mai mare dintre toți. În spatele lui vedem fațada unui templu ionic; Victoria înaripată ține o cunună de lauri peste capul lui; la picioare se află personificările celor două opere ale sale, *Iliada* și *Odiseea;* în jur îi vedem pe urmași, care au purtat prin veacuri torța poeziei și artei. În această societate aleasă apare și Eschil, desfășurînd un sul pe care sînt scrise tragediile sale; poetul Pindar își întinde lira în semn de omagiu; Vergiliu și Dante (în extrema stîngă) reprezintă poezia epică, Longin — filosofia, Boileau — critica; în dreapta jos Racine și Molière, purtînd peruci curtenești din vremea lui Ludovic al XIV-

lea, oferă o mască tragică și una comică; Rafael, personajul redat din profil în stînga sus, reprezintă pictura Renașterii. Sub el, în prim plan, se află Poussin, iar înapoia acestuia Shakespeare.

Sursa lui Ingres pare a fi fost un relief elenist, păstrat azi la British Museum, cu o versiune mai simplă a aceluiași subiect. El conține reprezentări alegorice ale *Iliadei* și *Odiseei*, ca și personificări ale Timpului și ale muzelor Istoriei, Poeziei, Teatrului și Mitologiei. Virtuozitatea lui Ingres ca desenator e vădită în figurile net conturate. Ca și contemporanii săi, el accepta idealul estetic grecesc despre artă ca redare a naturii, cu rezerva că rolul artistului este tocmai acela de a conferi acestei naturi o alcătuire ordonată, prin restructurare și prin „excizie redacțională". În cazul de față, el își clădește compoziția cu linii precise, pe care apoi le organizează într-o serie de planuri tot mai adînci. Pentru el, ca și pentru David, culoarea este un element secundar.

SCULPTURA

Sculptorul Antonio Canova, a cărui reputație, la vremea sa, era neîntrecută, a fost chemat de Napoleon să vină de la Roma la Paris pentru a lucra statuile împăratului și familiei imperiale. Prin ochelarii săi neoclasici, artistul italian o vede pe mama lui Napoleon ca o antică, respectabilă Agrippină, pe sora lui, Paulina — nu fără oarecare temei — ca pe victorioasa Venus (fig. 328), iar pe Napoleon însuși, foarte flatant, ca pe un împărat roman (fig. 329). Canova venise la Paris cu fratele său, care a notat convorbirile dintre artist și client, ceea ce ne permite să aflăm că Napoleon avea oarecare îndoieli dacă să fie reprezentat, cum se zice, în „costumul lui Adam", și a sugerat un veșmînt potrivit. La aceasta, Canova a răspuns cu măreție: „Noi, ca și poeții, avem un limbaj propriu. Dacă poetul ar introduce într-o tragedie cuvinte și expresii folosite în

mod obişnuit de clasele inferioare, pe stradă, atunci el ar fi, cu drept cuvînt, b'amat de toată lumea. Tot astfel, noi, sculptorii, nu ne putem îmbrăca statuile în veşminte moderne fără a merita un reproş asemănător". Argumentul lui Canova a învins, şi, cu excepţia unei toge drapată pe umăr, Napoleon e redat în toată goliciunea sa de marmură, ţinînd în mîna dreaptă un glob pămîntesc cu Victoria înaripată deasupra, iar în cea stîngă un toiag al autorităţii în loc de sceptru. Capul este idealizat, dar recognoscibil; corpul, cu deplasarea greutăţii într-o parte, aminteşte de modelele praxiteleene (fig. 38).

Statuia culcată a *Paulinei Bonaparte reprezentată ca Venus* (fig. 328) este un alt exemplu de folosire a unui prototip elenistic, întrucît Canova, ca şi David, se afla sub înrîurirea lui Winckelmann. Deşi este o pereche sculpturală aproape exactă a *Doamnei Récamier* de David (fig. 326), statuia redă mult mai puţin decît tabloul individualitatea persoanei înfăţişate. Amîndouă aceste statui de Canova ne arată cum sculptorul, în măsură mult mai mare decît pictorul, era limitat în expresie, în plin val de entuziasm clasicist, tocmai prin bogăţia de modele antice larg cunoscute. Pe cînd David nu ştia practic nimic despre pictura celor vechi, lui Canova i se ofereau muzee întregi cu statui antice bine păstrate. Pe cînd primul era liber să creeze un nou stil, celălalt trebuia să se conformeze modelelor existente. Ca bun academist, Canova îşi sfătuia elevii în favoarea unei „aderări scrupuloase la reguli" şi împotriva „abaterilor arbitrare, capricioase".

Se permitea, totuşi, abaterea de la „reguli", atunci cînd ea era îndreptăţită pe temeiuri raţionale. În estetica lui Canova, totul se defineşte prin canoane clasice. Aşadar, în realizarea portretului unui personaj contemporan, el prelua corpul, poza şi draperia direct de la modelele antice, iar capul îl idealiza pe cît o permitea subiectul. În teorie, Canova accepta ideea greceasc despre artă ca imitaţie a naturii, dar în practică

arta lui devine o imitaţie a artei. Cît despre observarea naturii umane, el se mulţumea să privească colecţiile Vaticanului, în loc de a ieşi printre oameni. Mai mult, permanenta sa străduinţă conştientă de a crea obiecte de artă duce prea adesea la lucrări artificiale. Prin mintea şi mîinile unui artist mai capabil, estetica lui Canova ar fi dat, poate, rezultate mai semnificative, dar în cazul său propriu ea are un clar efect negativ.

Din pricina comenzilor foarte numeroase, Canova folosea în atelierul său un mare număr de ajutoare. Marea sa producţie, cuplată cu recursul la metode şi procedee moderne, necunoscute lui Praxitele, dădea acestui atelier ceva din aspectul unei fabrici. Printre altele, sculptorul folosea soluţii chimice pentru a obţine extraordinara netezime a suprafeţei marmurei şi un dispozitiv de punctat pentru a face cópii exacte după sculpturile antice. În ciuda murmurelor unor scu'ptori care nu se bucurau de acelaşi succes, în timpul vieţii lui Canova nimic n-a putut să-i întunece reputaţia. Numeroşi tineri americani atraşi la Roma de faima lui reveneau de la studii pentru a face lucrări precum colosala statuie a lui George Washington, înfăţişat de Horatio Greenough în chip de Zeus (fig. 330) şi care, depăşindu-şi cadrul menit din Capitol, să află acum la Institutul Smithsonian.

Parlamentul britanic l-a invitat pe Canova la Londra pentru a evalua sculpturile luate din Partenon înainte de achiziţionarea lor, de către statul englez, de la lordul Elgin (fig. 27, 32, 34). S-ar fi putut crede că, sub impactul acestor originale, artistul italian a sesizat superioritatea lor faţă de modele sale anterioare. Dar nu, plin de sine, el găseşte în ele justificarea propriei lui opere şi foloseşte prilejul pentru a sublinia cît de mult greşeau criticii săi. A dovedit totuşi bun simţ prin refuzul de a încerca o restaurare, ca şi în remarcile asupra diferenţelor dintre adevărata sculptură grecească şi lucrările destinate pieţei artistice romane.

MUZICA

Încercările lui Napoleon de a-i cîştiga pe artiştii francezi şi pe cei din ţările cucerite s-au extins şi pe tărîmul muzicii. „Dintre toate artele frumoase, muzica este cea care exercită cea mai mare influenţă asupra pasiunilor şi cea pe care legislatorul trebuie să o încurajeze cel mai mult". Preferinţele sale personale înclinau destul de marcat spre stilul coral italian, în special spre Paisiello, al cărui lirism blînd era pe gustul său. Paisiello a primit, deci, o comandă de a compune *Te Deum*-ul pentru sărbătorirea pe plan naţional a Concordatului cu Vaticanul, fiind numit şi prim dirijor al orchestrei Capelei imperiale. Al doilea în funcţie era compozitorul francez Lesueur, care scrisese muzica pentru ceremoniile încoronării şi o operă de succes bazată pe *Poemele lui Ossian* de Macpherson — una din cărţile favorite ale lui Napoleon. Spectacolul care a surprins cel mai bine spiritul noului imperiu este însă opera *La Vestale* (Vestala) de Spontini. Montată în 1807, în culmea victoriilor militare ale împăratului, ea oferă pompa şi strălucirea capabile să aţîţe entuziasmul public pînă la accese de frenezie. Cadrul era, cum se şi cuvenea, roman, iar redarea conflictului sufletesc al unei vestale, sfîşiată între dorinţa de fericire personală şi legămîntul de a servi comunitatea statală, a fost suficientă pentru a-i asigura peste o sută de reprezentaţii în prima stagiune la Paris. Libretul sublinia gloria ostăşească, iar Spontini a compus marşurile triumfale cerute de text. Muzica lui este plină de alămuri răsunătoare şi trîmbiţe victorioase, într-un stil grandios, cu declamaţii ale unor coruri ample. Un contemporan scria că „*forte*-ul lui este un uragan, *piano*-ul o adiere, iar *sforzando*-ul putea să scoale şi morţii". Berlioz însuşi este cel care-i atribuia invenţia „crescendoului colosal".

Fără ştiinţa lui Napoleon, esenţa idealului eroic se distila în formă muzicală în una din ţările cucerite de el. *Simfonia a III-a* de Ludwig van Beethoven, numită de compozitor *Eroica,* n-a

fost niciodată auzită de omul a cărui ascensiune o inspirase: la Paris nu a fost cîntată pînă în anul 1828, deci la un sfert de veac după compunere. Totuşi un scriitor francez de mai tîrziu, Romain Rolland, putea afirma cu întreaga greutate a istoriei de partea sa: „E aici un Austerlitz al muzicii, cucerirea unui imperiu. Dar al lui Beethoven l-a întrecut în durată pe al lui Napoleon". Această impunătoare compoziţie a fost începută, se pare, în 1798, cînd generalul Bernadotte vizitează Viena ca trimis al Franţei. Generalul era amator de muzică, avîndu-l în suită pe violonistul francez Rodolphe Kreutzer, iar Beethoven i-a atras curînd atenţia. Lui Bernadotte i se atribuie sugestia ca Beethoven să compună o piesă în cinstea consulului Bonaparte, deşi el se gîndea, probabil, la o simplă dedicaţie. Beethoven a reţinut această sugestie vreo patru ani, iar în cele din urmă *Eroica* purta dedicaţia dorită. Anul terminării simfoniei este însă cel în care Napoleon ia titlul de împărat. Beethoven, considerînd că fostul campion al libertăţii devenise un apostat şi un nou tiran, i-a şters numele de pe frontispiciu, rededicîndu-şi lucrarea „amintirii unui mare om". Această amintire a constituit, într-adevăr, un profund imbold pentru Beethoven, care încă din tinereţe era, şi a rămas pe întreaga durată a vieţii sale, un partizan al idealurilor de libertate, egalitate şi fraternitate. Tocmai adoptarea de către Napoleon a acestor principii, opoziţia lui implacabilă faţă de privilegiul ereditar, voinţa şi capacitatea lui de a transpune aceste idealuri în acţiune, îl mişcaseră adînc pe Beethoven, ca şi pe mulţi alţi artişti şi scriitori ai epocii. *Simfonia a III-a* nu este, şi nici n-a fost, napoleonică în sens îngust, ci, mai general, o lucrare despre eroismul unui om care, un răstimp cel puţin, adunase sub stindardul său forţele progresiste, iubitoare de libertate din toate ţările.

Muzica scrisă de Beethoven pentru teatru se bazează invariabil pe teme legate de cîntarea libertăţii individuale şi de cauza libertăţii sociale. În singura sa operă, *Fidelio,* compozitorul insistă

asupra unui libret care să reflecte un înalt țel moral și o hotărîre nezdruncinată.

În lucrările instrumentale, țelurile libertății, egalității și fraternității ating expresia cea mai abstractă și mai universală în formele lui curgătoare. Beethoven folosește puterea artei sale pentru a transmite mesajul acestor idealuri umane și, implicit, luminează calea omului trudind către destinul său final de progres și perfectibilitate. Realizarea sa este cu atît mai mare, cu cît el o obține fără diluări programatice, întărindu-și, deci, nu slăbindu-și arta. Prin *Eroica* Beethoven dădea, în acele vremi agitate, formă tangibilă năzuințelor unei mari părți din omenire. În ea, compozitorul oglindește lupta titanică dintre atitudinile opuse de supunere și afirmare, dintre pasivitate și activitate, dintre acceptare și rezistență. Prin această simfonie el întruchipează triumful voinței asupra negației, ca și marșul victorios al omenirii împotriva forțelor oprimării. Deși lungimea simfoniei era neobișnuită, iar orchestra ceva mai mare, Beethoven nu cade în cursa ce îi pîndea pe mulți compozitori francezi din perioada revoluționară, care confundau dimensiunea colosală cu măreția expresiei. Pe cînd aceștia își scriau corurile pentru o mie de interpreți, cu acompaniament de tunuri și cu trei-patru orchestre reunite, Beethoven adaugă doar un corn alămurilor sale. El își îmbracă ideile în ample falduri de o sonoritate strălucitoare ce se dezvoltă din ideea poetică însăși. Mai mult, ridicînd nivelul conținutului muzical și acordîndu-l cu capacitatea orchestrală, el reușește să creeze o operă de artă organică acolo unde alții dau greș. Dacă simfonia ca întreg poate fi criticată pe temeiuri legate de formă și pentru o anumită lipsă de unitate în cele patru mișcări ale ei, viguroul spirit creator vădit de Beethoven în culmea capacității sale mature nu a fost niciodată întrecut. *Eroica* era o revoluție pe tărîm muzical, la fel cum revoluția franceză fusese pe cel al gîndirii și acțiunii politice.

Marea mișcare de început este compusă în ceea ce se numește *formă de sonată*, ce poate fi descrisă

ca o reconciliere dramatică a unor contrarii sau, mai tehnic, ca o strategie de relații tematice și tonale. Desăvîrșită spre finele veacului al XVIII-lea de către Haydn și Mozart, această schemă clasică echilibrată, cu structura ei pur aristotelică avînd un început, un mijloc și un sfîrșit, se deschide cu o parte numită *expoziție*, care este urmată de o porțiune centrală, *dezvoltarea*, și de o încheiere, *repriza*. Se poate adăuga, eventual, un prolog, *introducerea*, și un epilog, *coda*. Expoziția este o confruntare dramatică abstractă între un protagonist alcătuit din motive, teme ori subiecte înrudite, în cadrul unui centru tonal principal (tonica), și un antagonist constînd din material contrastant, axat pe un centru tonal diferit (dominanta, relativa majoră sau minoră etc.). Urmează apoi dezvoltarea, porțiunea de prelucrare, în care materialele prezentate anterior se ciocnesc sau interferează. Subiectele sau temele pot fi întrerupte prin fragmentare ori segmentare, noi spații tonale pot fi explorate prin modulație spre noi centre tonale, mai apropiate sau mai depărtate, iar temele se pot îmbina prin alăturări contrapunctice. În sfîrșit, materialele sînt reasamblate în recapitularea ce dezvăluie caracterul lor schimbat printr-un fel de reconciliere dramatică. Așa cum o cereau titlul și împrejurările, Beethoven compune prima mișcare într-o viziune eroică.

Fiecare din cele patru părți ale simfoniei este, în felul ei, o sfărîmare de precedente. Prima se distinge prin caracterul ei avîntat și neliniștit și prin enorma extindere, cuprinzînd o dezvoltare de 245 măsuri. Recursul la asemenea forțe și transformarea codei într-o altă dezvoltare, terminală, de 140 măsuri, îl fac pe Romain Rolland să o numească „Mare Armată a sufletului, care nu se oprește pînă ce nu cuprinde întregul pămînt".

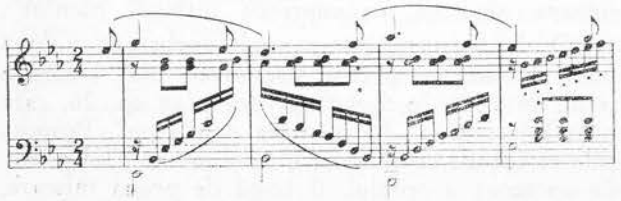
O altă inovație este marșul funebru ca a doua parte a simfoniei, deși Beethoven mai inclusese unul, anterior, în *Sonata pentru pian* op. 26, care poartă inscripția „La moartea unui erou". Proporțiile eroice ale celui de aici, ca și mesajul lui poetic de apoteoză a eroului, îl leagă de prima mișcare.

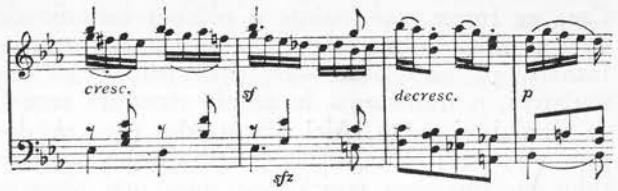
Deşi o asemenea apoteoză e un lucru relativ obişnuit la o pictură, statuie, poemă, piesă de teatru sau operă, includerea ei în forma simfonică, mai abstractă, este singulară. Efectul este o aprinsă elegie pentru acei eroi din sînul omenirii care îşi dau chiar şi viaţa pentru ca idealurile susţinute de ei să poată trăi. În cazul de faţă, el se constituie într-o expresie mai curînd colectivă decît individuală, deşi subliniază că orice mare pas înainte al umanităţii este însoţit de tragedii personale. Ritmurile solemn marcate şi sonorităţile atenuate mai aminteau ascultătorului contemporan că eroii din vremea lor, ca şi cei din vechime, sufereau adesea martiriul din vina unei societăţi ce nu-i înţelegea.

Titlul de *scherzo* dat părţii a treia apare şi el prima oară într-o simfonie, cu toate că mai fusese utilizat în sonate pentru pian şi în muzica de cameră. Beethoven se arată o dată mai mult om al perioadei revoluţionare prin înlocuirea tradiţionalului menuet cu această piesă de umor robust; de altfel, într-o asemenea structură grandioasă nici nu prea avea altă alegere. Berlioz numeşte ritmurile viguroase din scherzo un fel de joc ritual, „amintind de cele pe care războinicii din *Iliada*, le jucau la mormintele căpeteniilor lor".

Pentru final Beethoven scrie o monumentală serie de variaţiuni ce devine un adevărat arc de triumf prin care trece, cu voioşie, chipul unei umanităţi eliberate. Spre a-i sesiza întregul mesaj, trebuie să privim în urmă şi înainte către alte repere din opera beethoveniană. Tema în sine este

Simfonia a III-a
(final: *Allegro molto* — măsurile 76—83)
LUDWIG VAN BEETHOVEN





preluată din ultimul dans al muzicii de balet pentru *Prometeu*. Frecventa ei apariţie în caietele lui Beethoven, ca şi existenţa ei în alte două variante — un contradans simplu şi o serie de variaţiuni pentru pian — arată că de cîţiva ani ea stăruia în gîndirea lui muzicală. Pentru el, tema avea clare asociaţii prometeene şi un anumit optimism avîntat. La Beethoven, ca şi la Shelley, figura lui Prometeu este „tipul celei mai înalte desăvîrşiri a naturii morale şi intelectuale, împinsă de cele mai pure şi mai sincere imbolduri spre cele mai bune şi mai nobile dintre ţeluri". Prometeu era cel care îi sfidase prima oară pe zei pentru a aduce focul divin al artei şi ştiinţei din vatra olimpiană, ca să descătuşeze spiritele oamenilor şi să-i scape pe aceştia din robia ignoranţei. El devine astfel un simbol al forţei creatoare, prin care Beethoven ne transmite credinţa sa în perfectibilitatea fundamentală a omenirii. Mişcarea aprigă, de coborîre precipitată, din primele măsuri apăruse şi în muzica de balet, într-un sens mai literal. Aici ea serveşte ca o introducere impozantă la tema-cadru.

Mai întîi se aude doar un contur structural derivat din basul dansului prometeic, definind un centru tonal, cu limitele dominantelor superioară şi inferioară ale tonalităţii respective. Acest vid armonic se umple treptat prin adăugarea unei a doua, a treia şi a patra voci, diviziunile ritmice accelerîndu-se concomitent prin subîmpărţiri similare. De-abia în măsura 76 melodia prometeică se alătură basului auzit anterior (vezi mai sus).

Forma finalului este o serie de variaţiuni ine-

 gale ca lungime şi puternic contrastante ca stil.

Ceea ce fusese mai înainte o plăcută melodie de dans ia acum forma măreaţă a unei muzici triumfătoare, pe care Beethoven, prin tehnica sa cumulativă, o transformă în ampla structură cerută de finalul victorios. Aici marea idee ţîşneşte, deplin matură şi gata înarmată, din capul creatorului ei. Imaginea eroică este dusă mai departe în finalurile simfoniilor a V-a şi a IX-a, amplificarea din aceste lucrări contribuind, retrospectiv, la o mai bună înţelegere a *Eroicei.*

Toate aceste trei finaluri prefigurează o societate umană liberă şi puternică; toate trei încep cu teme cvasipopulare. În *Eroica* găsim un modest contradans; în *Simfonia a V-a,* un marş simplu; în *Simfonia a IX-a,* un imn nepretenţios. Dar toate ajung ulterior la proporţii epice. Prin folosirea unei enorme varietăţi de stiluri, devieri episodice şi tonalităţi, ca şi prin schimbarea coloritului orchestral, Beethoven le dă forţă de expresie colectivă. În loc să se rezume la o latură a vieţii, ele acoperă o întreagă serie de niveluri muzicale, cuprinzînd totalitatea panoramei umane. Unele variaţiuni au un sunet aristocratic, altele vădesc o asprime energică. Comparaţi, de pildă, elegantele sonorităţi din măsurile 175—197 ale finalului *Eroicei* cu vijelioasa muzică de fanfară din măsurile 211—255. Un episod similar acestuia apare şi în finalul *Simfoniei a IX-a,* unde Beethoven inserează un popular „marş turcesc", scris de o manieră bizară, pentru fagoţi, corni, tromboni, talgere şi tobe. Alte contraste din finalul *Eroicei* se pot auzi în episoadele de fugă (măsurile 117—174 şi 226—348), unde apar complexe procedee contrapunctice, ca inversarea temei-cadru (277—280) sau ca relativ flegmaticul coral german (249—364) care începe din punctul unde ritmul se reduce la un *poco andante.* Toată această mare varietate de forme — dansuri, cîntece, fugi, corale — este organizată secvenţial, într-un fel de procesiune care conduce spre entuziastul apogeu triumfător din măsurile 381—395. Aici Beethoven aruncă în luptă toate forţele sale orchestrale, inclusiv tobele şi alămurile, pentru a crea imaginea realizării finale a ideii eroice. Urmează apoi doar anticlimaxul, mai calm (396—430), în care impunătorul spectacol este văzut retrospectiv, şi învîrtejitul *presto* care încheie mişcarea.

IDEEA ARHEOLOGICĂ

Era napoleoniană este un amestec paradoxal de tendinţe progresiste şi retrograde. În chiar vremea cînd aspiraţiile sociale trezite de perioada revoluţionară urmau să se întruchipeze în forme democratice, Europa are de-a face cu o reînviere militantă a autocraţiei de tip imperial roman. Individualismul veacului al XVIII-lea, care dusese la lupta pentru libertate, este înghiţit, la începutul veacului următor, de o structură rigid controlată ce se deghizase într-o mişcare ţintind la păstrarea cuceririlor sociale deja dobîndite. Idealurile revoluţionare sînt eclipsate de realităţile napoleoniene; dorinţa de libertate se ciocneşte cu nevoia de ordine; drepturile omului intră în conflict cu puterea omului, iar bunăstarea spirituală cu considerentele materiale.

Noile progrese din ştiinţă şi tehnică concură la captarea interesului cu renaşterea gloriei antice. Napoleon se mîndreşte cu o cultură nouă, dar o îmbracă în toga romană. Totuşi începutul veacului al XIX-lea nu este nicidecum unic prin reînvierea unei epoci trecute. Toate perioadele artei occidentale, de la greci şi romani încoace, au reînviat, într-o formă sau alta, idei şi motive clasice. Din mileniul de civilizaţie greco-romană secolele următoare au avut multe posibilităţi de alegere. Există piese de teatru şi opere a căror acţiune se desfăşoară la Atena ori Sparta, în imperiul alexandrin, în Roma republicană sau în imperiile romane de apus şi de răsărit, cu personaje din rîndurile semeţilor zei olimpieni sau ale dîrzilor eroi romani. Dramaturgii îşi aleg ca model pe romanul Seneca — aşa cum au făcut Racine şi Quinault în perioada barocă — sau pe atenienii Eschil şi Euripide — aşa cum au făcut

Shelley și Goethe. Arhitecții secolului al XVIII-lea, ca Bernini și Perrault, clădesc palate — moderne în acea vreme — pe care le decorează cu motive clasice, pe cînd neoclasiciștii Vignon, Percier și Fontaine înalță cópii aproape exacte de temple grecești și romane. Formele de guvernămînt variază și ele de la republica democrată la imperiul autocrat. Exceptînd forma și spiritul în care se manifestă o asemenea renaștere, ea este în bună parte o problemă de selectivitate.

Fiecare epocă tinde să aleagă din trecut acele elemente care convin propriilor sale idealuri și năzuințe. Umaniștii Renașterii florentine, în reacția lor contra gîndirii scolastice medievale și interpretării tradiționale a lui Aristotel de către biserică, se întorc spre frumusețile păgîne ale antichității în general și spre filosofia lui Platon în special. Această reînviere a clasicismului se limita însă la cîțiva intelectuali și artiști. Neoclasicismul, pe de altă parte, se oglindește în formele de guvernămînt, devine stilul artistic aprobat oficial și se bazează pe o largă receptare publică. Interesul pentru clasic al barocului reflectă o imagine aristocratică despre om, rămînînd restrîns la cercurile curții. Ludovic și anturajul său se identificau cu zeii din Olimp, iar normele lor morale, ca și cele ale zeităților antice, constituiau etica unei clase cu mari privilegii. Neoclasicismul napoleonian, prin contrast, se orientează spre tînăra burghezie, care găsește un model hedonist pe placul ei în modul de viață din anticul Pompei ori Herculaneum, dar îmbinau luxul, temperîndu-l, cu normele morale mai stricte ale unui regim revoluționar. Noul interes pentru sculptura, arhitectura și pictura clasice era totodată o critică burgheză a artificialității vieții curtenești așa cum se oglindea ea în rococo. Fără conotațiile morale ale acestui interes renăscut pentru lumea antică, alegerea unor forme de artă clasice, conservatoare, ar fi fost extrem de ciudată pentru o perioadă revoluționară.

Principala deosebire dintre artiștii de la începutul veacului al XIX-lea și predecesorii lor se

află în dorința de fidelitate față de modelul antic. Corectitudinea arheologică era posibilă acum, datorită unei cunoașteri mai amănunțite a trecutului. Winckelmann și generația sa făcuseră din arheologia clasică o știință, iar săpăturile de la Pompei și Herculaneum furnizaseră material și imbold pentru autenticitate. Pentru a constitui succese neoclasice, clădirile trebuiau să fie exacte sub aspect arheologic. Coloana Vendôme a fost plănuită ca un pandant al Columnei lui Traian, iar Arcul Carrousel păstra forma și proporțiile arcului lui Septimiu Sever, chiar dacă la dimensiuni ceva mai mici. Acolo unde apar variații, ca în cazul Arcului de triumf și al bisericii La Madeleine din Paris, rezultatele sînt mai interesante. Primele două construcții pot fi asemuite unei perechi de docte lucrări academice; celelalte două se apropie de stilul mai viu al unor bune romane istorice. Acuratețea arheologică însemna scoaterea unei clădiri antice — menită inițial unui scop acum depășit — din contextul, perioada și veacul ei, cu transplantarea ei fizică într-o altă epocă, în care nu-și mai găsea nici o justificare practică. Această transplantare nu s-ar fi produs niciodată în perioada rațională a iluminismului. Dacă Palladio, Mansart și Wren voiau să adapteze principii și motive clasice la cerințele timpului lor, Vignon, Percier și Fontaine se străduiau să transpună manifestări ale perioadei napoleoniene în tipare antice.

Tot astfel, în cadrul stilului neoclasic, o statuie reușită trebuia să fie conformă modelului antic. Iar cum exista o abundență de asemenea modele, sculptorii erau limitați în activitatea lor creatoare. Dorința de exactitate îi ducea uneori pînă la absurd (fig. 330). Ei omit să sculpteze irisul și pupila, lăsînd ochiul inexpresiv, deoarece nu știau că grecii pictaseră aceste detalii. Albeața predominantă a lucrărilor lor făcea ca ele să pară monumente funerare — se neglija faptul că frizele celor vechi erau menite expunerii în aer liber, într-o ambianță cu puternice efecte de lumină și umbră, și nu în interioarele slab luminate ale unor muzee. Dacă Praxitele și Michelangelo

făcuseră din marmură tipuri pline de viață, Canova și Thorwaldsen preschimbă carnea vie a modelelor în statui de piatră reci.

Interesul entuziast pentru antichitate l-a pus uneori și pe David în situații asemănătoare. Pentru capetele figurilor din primele sale tablouri el folosea, în loc de modele vii, vechi busturi romane. În perioada barocă, Poussin și Claude Lorrain înfățișau Roma de regulă sub aspectul unor ruine pitorești; David însă pictează reconstituiri arheologice. Doamna Récamier era o figură marcantă a Parisului monden din prima parte a veacului al XIX-lea, dar David face din ea reîncarnarea, în costum de bal mascat, a unei matroane de la Pompei. Respectul lui David pentru linii și planuri este deseori atît de strict, încît picturile sale par aproape la fel de severe ca sculptura în relief. David e salvat însă de majoritatea capcanelor în care cad colegii săi sculptori și arhitecți prin simplul fapt că în acea vreme se cunoșteau foarte puține exemple de pictură antică. Ca urmare, el a fost nevoit să-și îndrepte considerabilul său talent de pictor în direcția unui stil nou.

În poezie, o motivație similară putem găsi în reformele lui André Chénier, bazate pe studiile lui asupra unor originale grecești și latine. Pentru forma odelor, elegiilor, epopeilor și idilelor pastorale, el se inspiră direct din Homer, Pindar, Vergiliu și Horațiu. „Să scriem, pe gînduri noi, antice versuri", spusese el, și în măsură considerabilă entuziasmul îl ajutase să-și atingă țelul proclamat.

În această epocă arheologică, totuși, muzicienii s-au descurcat cel mai bine, neavînd de imitat nici un fel de modele rămase din antichitate. Desigur, o operă putea aduce note de autenticitate în acțiune, decor și costume, iar spectacole ca *Triumful lui Traian* și *Inaugurarea Templului Victoriei* de Persuis și Lesueur sau *Vestala* de Spontini (toate reprezentate în 1807) încearcă să facă tocmai acest lucru. Era însă doar ceva de suprafață, neputîndu-se compara nici pe departe cu tipul de autenticitate reprezentat de Coloana Vendôme

sau de arcele triumfale napoleoniene. Întrucît muzicienii trebuiau să-și elaboreze un stil propriu, muzica vremii lasă în umbră celelalte arte, căpătînd, prin vitalitatea ei, un interes general de durată. Așa cum înzorzonatul rococo generase un contracurent în neoclasicismul prerevoluționar, tot astfel în veacul al XVIII-lea avusese loc o reformă în muzică, sub influența lui Gluck. Reducînd numărul personajelor în operă, renunțînd la acțiuni secundare complicate, întărind rolul corului, trecînd o bună parte din expresia lirică asupra orchestrei, compunînd melodii simple, fără zorzoane și evitînd cadențele de coloratură în maniera italiană, Gluck înfăptuise o revoluție în muzică similară celei datorate lui David în pictură și deschisese calea unui stil nou. Ideile lui se bazau în parte pe o reinterpretare a *Poeticii* lui Aristotel, iar în prefața la *Alcesta* (1767) compozitorul afirma că muzica sa lasă acțiunea dramatică să decurgă fără a o întrerupe și „fără a o înăbuși sub o grămadă inutilă de ornamente". Ca un ecou la teza lui Winckelmann, el adaugă că marile principii ale frumosului sînt „simplitatea, adevărul și naturaleţea".

Aceste principii și-au găsit întruparea finală în viguroasa muzică a lui Beethoven, care, înlăturînd nerăbdător vechile precedente, creează un stil expresiv cu adevărat eroic, nu histrionic. Din neoclasicism Beethoven se înalță ca artistul cel mai reprezentativ, iar muzica lui este cea mai de seamă realizare artistică a epocii.

CRONOLOGIE / Prima parte a secolului al XIX-lea

Istorie generală

1748 Începe efectuarea de săpături la Pompei și Herculaneum
1762 Stuart și Revett publică *Antichitățile Atenei*
1764 Winckelmann (1717—1768) publică *Istoria artei antichității*
1766 Lessing (1729—1781) publică *Laocoon*
1774 Opera *Orfeu* de Gluck este reprezentată la Paris

1785—	1820	Stilul federal în Statele Unite
1788—	1791	Langhans construieşte Poarta Brandenburg din Berlin
	1789	Începe Revoluţia franceză
1792—	1794	Prima republică franceză
	1796	Prima campanie a lui Napoleon în Italia
	1798	Campania lui Napoleon în Egipt. Bătălia de la Piramide
	1799	Napoleon devine prim-consul
	1802	Napoleon devine consul pe viaţă
	1803	Codul Napoleon
	1804	Napoleon se încoronează împărat. Beethoven termină *Eroica*
	1806	Vignon începe construcţia Templului Gloriei (ulterior biserica La Madeleine). Percier şi Fontaine încep lucrările la Arc du Carrousel. Chalgrin începe construcţia Arcului de Triumf
	1814	Abdicarea lui Napoleon. Revenirea Bourbonilor pe tronul Franţei
1814—	1821	Ludovic al XVIII-lea, rege al Franţei
	1815	Napoleon este înfrînt în bătălia de la Waterloo „Marmurele Elgin" sînt expuse la Londra
	1816	Parlamentul britanic cumpără „Marmurele Elgin", care sînt aduse la British Museum
	1821	Moartea lui Napoleon
1824—	1830	Carol al X-lea, rege al Franţei
	1830	Revoluţia din iulie
1830—	1848	Ludovic Filip, rege al Franţei ca monarh constituţional

Pictori

1716—	1809	Joseph-Marie Vien
1746—	1828	Francisco Goya
1748—	1825	Jacques-Louis David
1771—	1835	Antoine-Jean Gros
1780—	1867	J.-A.-D. Ingres
1791—	1824	Théodore Géricault

Sculptori

1757—	1822	Antonio Canova
1770—	1844	Bertel Thorwaldsen
1798—	1880	P.-J.-H. Lemaire

Arhitecţi

1733—	1808	Karl Gotthard Langhans
1739—	1811	Jean-François Chalgrin
1743—	1826	Thomas Jefferson
1753—	1837	John Soane
1762—	1820	Pierre-Alexandre Vignon
1762—	1853	Pierre-François-Léonard Fontaine
1764—	1838	Charles Percier
1784—	1864	Leo von Klenze

Muzicieni

1714—	1787	Christoph Willibald Gluck
1741—	1813	A.-E.-M. Grétry
1741—	1816	Giovanni Paisiello
1760—	1837	Jean-François Lesueur
1760—	1842	Luigi Cherubini
1770—	1827	Ludwig van Beethoven
1774—	1851	Gasparo Spontini

19. Stilul romantic

PARIS, 1830

Cu mult înainte de romantica Revoluție din iulie 1830, idei noi agitau spiritul și imaginația intelectualilor și artiștilor din Paris. În 1827, cînd noua mișcare prindea avînt, Victor Hugo publică drama sa *Cromwell*, cu o prefață ce constituie manifestul romantismului. Guizot ține la Sorbona prelegeri despre începuturile istoriei franceze. François Rude, destinat a fi principalul sculptor al epocii, revine din exilul său belgian. Iar pictorul Delacroix notează în *Jurnalul* său că, ducîndu-se la Teatrul Odéon să vadă *Hamlet* de Shakespeare, s-a întîlnit cu scriitorii Alexandre Dumas și Victor Hugo. Ofelia din acel spectacol era Harriet Smithson, care va deveni ulterior soția compozitorului Hector Berlioz. Gérard de Nerval traduce din Goethe, inspirîndu-l pe Berlioz să compună *Opt scene din „Faust"* (lucrare de mare popularitate mai tîrziu, în versiunea intitulată *Damnațiunea lui Faust*). Delacroix lucrează deja la celebrele sale litografii, menite să ilustreze ediția din 1828 a dramei lui Goethe.

În toate privințele, deceniul al treilea al acestui secol fusese o perioadă de mare însuflețire, iar atunci cînd Théophile Gautier va scrie mai tîrziu despre istoria romantismului, el va privi în urmă cu nostalgie spre anii tinereții sale. „Ce vremuri minunate", observă el, „Walter Scott era pe

atunci în culmea succesului său; ne inițiam în tainele *Faustului* lui Goethe, care, așa cum spunea doamna de Staël, cuprinde totul. Îl descopeream pe Shakespeare și poemele lordului Byron: *Corsarul*, *Lara*, *Ghiaurul*, *Manfred*, *Beppo* și *Don Juan* ne purtau către Orient, care nu era pe atunci banalizat ca astăzi. Totul era proaspăt, nou, cu o tentă exotică, îmbătător și puternic înmiresmat. Ne amețea, de parcă am fi pășit într-o ciudată lume nouă". Romantismul este adus, vijelios, de valul tulburărilor politice care culminează cu revoluția din iulie 1830, și va rămîne stilul dominant în Franța pînă la revoluția din februarie 1848.

Nicăieri nu găsim un exemplu mai potrivit de îmbinare a geniului artistic cu spiritul vremii decît în viața și opera lui Eugène Delacroix, situate în decorul parizian al anului 1830. În *Libertatea conducînd poporul* el dă o expresie incandescentă glorioaselor zile din iulie. Pînza, în care artistul distilează esența acelei revoluții, este dominată de apriga figură alegorică a Libertății, văzută aici ca spirit al poporului francez, pe care ea îl conduce înainte, spre victorie. Nu este o destinsă zeitate mediteraneană, ci o virilă, energică reîncarnare a spiritului de la 1789; brațele ei viguroase pot ține cu ușurință atît o pușcă cu baionetă, cît și flamura tricoloră a Republicii. Deși are pieptul gol, nu vedem la ea nici un semn de moliciune ori senzualitate: cu picioarele-i puternice trece peste baricadele străzii, ducînd pe cei care o urmează înainte, prin ploaia de gloanțe. Această figură alegorică este tratată de pictor ca un personaj viu. Doar boneta frigiană și profilul aproape clasic, senin în fața primejdiei, ne arată sensul ei simbolic. Ea nu plutește, purtată de aripi, deasupra bătăliei — așa cum o redau mulți alți artiști — ci, cu picioarele pe pămînt, se află în centrul acțiunii.

În mulțimea amestecată care o urmează vedem atît studenți plini de avînt, cît și ostași căliți în lupte, care i-au dat ei ascultare, nu regelui reac-

 ționar. Băiatul din dreapta este un copil al străzii

pariziene. Prea tînăr ca să înţeleagă sensul evenimentelor, el ia parte, cu cîte un pistol în fiecare mînă, la tumultul general. În arierplan se văd rămăşiţele vechii gărzi din vremea revoluţiei, care continuă lupta. Sînt reprezentate două principale clase sociale: în zona umbrită din extrema stîngă, bărbatul înarmat cu o sabie este, desigur, un proletar; în faţa lui, spre centru, figura mai proeminentă, cu gheroc la modă, joben şi favoriţi, este un burghez care şi-a luat flinta şi participă la învălmăşeala generală. Clasa lui este cea care conduce lupta şi va culege roadele, dînd propriu-i chip noii monarhii reprezentate de Ludovic Filip, „regele-cetăţean". Cu toate că Revoluţia din iulie a fost în esenţă o revoltă de palat care a înlocuit un Bourbon reacţionar cu vărul său mai liberal, nici un aristocrat nu apare în tablou. În primul plan, răniţii şi muribunzii zac pe pietrele smulse din pavaj, cu feţele întoarse spre Libertate — inspiraţia lor şi raţiunea lor de a trăi. În dreapta se văd, prin fum, turnurile catedralei Notre-Dame.

Datorită cadrului de referinţă contemporan, în care recunoaştem familiarele cămăşi, bluze, pantaloni, puşti, pistoale şi alte elemente specifice veacului trecut, tabloul a fost uneori numit realist. Dar deoarece spiritul lucrării transcende evenimentul în sine, iar artistul a redat sentimentul mai curînd decît realitatea, pictura este neîndoios în stil romantic. Dînd realităţii încărcătura electrică a unei atitudini emoţionale, Delacroix îşi înalţă pictura pînă la nivelul unei impresii idealizate, dar foarte personale, astfel încît toţi cei care o văd par a trăi ei înşişi cele ce se întîmplă. Mai elocventă decît orice pagină dintr-o carte de istorie, pînza a surprins atît sentimentul, cît şi faptele ce constituie acţiunea. De parcă tumultul l-ar fi trezit pe artist din visele sale despre trecut, şi acum, deplin conştient, el îşi aplică tehnica expresivă unuia din evenimentele tulburătoare ale propriei sale epoci.

Ca în toate picturile lui Delacroix, culoarea joacă un rol important în crearea atmosferei. Aici, un exemplu frapant de folosire a culorii este felul

în care el preia roşul, albul şi albastrul flamurii (simbol al patriotismului) şi le integrează în ansamblul picturii. Banda albă din mijloc, semnificînd adevărul şi puritatea, se îmbină cu fumul purificator al luptei; albastrul, simbolizînd libertatea, corespunde porţiunilor de cer vizibile în colţurile de sus, deasupra fumului; roşul flamurii înălţate se leagă de sîngele celor căzuţi pentru idealul libertăţii. Astfel simbolismul flamurii se integrează în coloritul tabloului, amîndouă îmbinîndu-se cu iluminarea dramatică spre a defini gama emoţională. Toate acestea, la rîndul lor, dezvoltă tema patriotică, într-o unitate picturală formală de intensă concentraţie. Prin cumpărarea acestui tablou în numele statului, de către noul rege burghez, cu prilejul expunerii lui la Salonul din 1831, s-a pus pecetea aprobării oficiale pe arta lui Delacroix şi pe stilul romantic.

PICTURA

Este caracteristic pentru pictura romantică faptul că Delacroix, principalul ei reprezentant, caută sursele viziunilor sale picturale în fantezia lumii literare şi nu în lumea realităţii cotidiene. Acest lucru reiese prompt din felul în care el îşi alege şi tratează subiectele. *Moartea lui Sardanapal*, *Mazepa*, *Ghiaurul şi paşa* sau *Naufragiul lui Don Juan* vădesc toate sorgintea acestor picturi franceze în poezia unui nobil englez, lordul Byron. Ilustraţiile lui Delacroix pentru *Faust* de Goethe s-au bucurat de admiraţia fără rezerve a acestui foarte german autor, care simţea că sub raportul clarităţii şi profunzimii de înţelegere ele nu puteau fi depăşite (fig. 331, 332).

Imaginaţia lui Delacroix fusese captivată de *Faust* încă de cînd îl văzuse reprezentat prima oară la Londra. Într-o scrisoare către un prieten, el comentase mai ales înfăţişarea lui diabolică. Litografiile create de artist vădesc măiestria lui ca ilustrator şi ni-l arată la fel de iscusit în lucrările mici ca şi în compoziţiile la scară epică.

În ciuda afinității cu Byron și Goethe, Delacroix nu era totdeauna în rezonanță cu operele contemporanilor săi romantici parizieni. În *Jurnalul* său el notează că opera *Profetul* de Meyerbeer este „oribilă" și îi numește pe Berlioz și Hugo „așa-zișii reformatori". „Zgomotul pe care îl face te zăpăcește", scrie el despre muzica lui Berlioz, „este o harababură grandilocventă". Dintre toți muzicienii îl admiră cel mai mult pe Mozart, iar dintre cei contemporani cu el doar Chopin corespunde, prin măiestrie și rafinament, cerințelor lui.

Tehnica coloristică a lui Delacroix era mijlocul de transmitere a unui conținut foarte emoțional și agitat. Pentru artist, culoarea precumpănea asupra desenului; după el, „griul este dușmanul oricărei picturi . . . să izgonim de pe paleta noastră toate culorile de pămînt . . . cu cît e mai mare contrastul cromatic, cu atît crește și strălucirea". Modelele picturale recunoscute de el erau pînzele epice ale lui Rubens și tablourile pline de tensiune dramatică ale lui Rembrandt, cu accentul lor pe dinamica luminii (vezi pl. 34, 37); dintre operele contemporane admira peisajele delicate, de un colorit subtil ale englezului Constable. Propria sa artă se întemeia pe o o estetică a culorii, luminii și emoției mai curînd decît pe una a liniei, desenului și formei. Ncăieri nu este mai bine ilustrat acest lucru decît în capodopera sa timpurie *Dante și Vergiliu în Infern* (fig. 333), prima pictură de Delacroix care s-a bucurat de o largă apreciere, atunci cînd a fost expusă la Salonul din 1822.

Izvorînd din predilecția pentru medieval și pentru macabru, interesul față de Dante este o trăsătură principală a stilului romantic. Ceea ce fusese Homer pentru neoclasicism era poetul toscan pentru romantism. Shelley și prerafaeliții îl făceau cunoscut pe Dante în Anglia; Schlegel și Schelling îl traduceau și interpretau pentru germani; Chateaubriand și Sainte-Beuve făceau același lucru în folosul francezilor.

Prin tabloul său, Delacroix ne introduce în domeniul patosului pur. Personajul central este

Vergiliu, îmbrăcat într-o mantie stacojie de florentin, purtînd cununa de lauri și redat cu o monumentalitate impasibilă, ca simbol al calmului clasic. În stînga se află Dante, cu o glugă roșie pe cap, expresiv uman, în contrast cu seninătatea imortalului său însoțitor, și implicat afectiv în ambianța grotescă și înspăimîntătoare. El privește cu groază la damnații ce se zbat prin apă în jurul lui. În urma bărcii freamătă formele zbuciumate ale celor osîndiți, care speră mereu că, agățîndu-se de barcă, vor putea ajunge la malul celălalt. Unul încearcă să se cațăre înăuntru, dinții altuia se înfig în bordajul bărcii, dar degeaba, căci ei se afundă iar în apa întunecată. Peste tot domnesc suferința și disperarea. În dreapta se vede Flegias, sepulcralul barcagiu, întors cu spatele, străduindu-se să conducă barca peste rîul Stix, spre malurile arzătoare ale orașului Dis, văzut în depărtare printre nori de fum sulfuros. Coloritul lugubru creează impresia că tabloul a fost pictat cu sînge, pucioasă și foc.

În timp ce lucra la el, Delacroix îl punea pe un tînăr prieten să-i citească din *Divina Comedie*. În *Jurnalul* său el ne spune: „Cel mai reușit cap din tabloul meu cu Dante l-am făcut cu cea mai mare iuțeală și însuflețire, pe cînd Pierret îmi citea un cînt din Dante, pe care eu îl cunoșteam deja, dar căruia el îi dădea, prin intonație, o forță ce mă electriza. Este capul omului dinapoia bărcii, cu fața spre noi, care încearcă să se urce în barcă după ce și-a aruncat un braț peste copastie". Pasajul ce aprinde fantezia artistului și pe care el își construiește pictura se află în cartea a VIII-a a *Infernului*.

La prima lui expunere, tabloul a stîrnit o furtună de proteste și ocări adresate lui Delacroix, ceea ce a contribuit foarte mult la aducerea tînărului pictor în atenția criticii. Un apărător al tradiției academice a lui David îl numește „împroșcătură cu stropi de culoare"; altul consideră că artistul „combinase toate părțile lucrării, subsumîndu-le unei singure emoții". Dacă intensitatea expresivă a picturii era ceva nou pe

atunci, astăzi o încadrăm uşor printre componentele aspectului macabru ale stilului romantic. Chiar şi figurile nude, cu muşchi puternici care ne amintesc de operele lui Rubens şi Michelangelo, sînt aici mai mult mase de culoare decît forme modelate tridimensional. Aşa cum a spus cîndva Delacroix, culoarea *este* pictură, iar folosirea de către el a unei palete coloristice capabile să provoace spectatorului reacţii emoţionale specifice va fi bogată în consecinţe asupra picturii impresioniste şi postimpresioniste.

SCULPTURA

Una din operele sculpturale dominante ale stilului romantic este *Plecarea voluntarilor* de François Rude (fig. 334). Ea îşi datorează însemnătatea expresiei viguroase şi tonalităţii susţinut eroice, iar amplasarea ei într-o poziţie favorabilă, pe o latură a Arcului de triumf din Paris, îi asigură un maximum de spectatori. Lucrată într-un foarte marcat altorelief, compoziţia propriu-zisă — înaltă de aproape 13 m şi desfăşurîndu-se lateral pe aproape 8 m — este într-adevăr de proporţii colosale. Conceperea şi comanda ei datează din timpul valului de emoţie patriotică legat de Revoluţia din iulie 1830 şi de amintirea luptelor anterioare pentru libertate. Era aici o sursă comună de inspiraţie pentru Delacroix şi Rude, lucrarea acestuia din urmă fiind desigur mult îndatorată picturii *Libertatea conducînd poporul* (vezi pl. 44). Lui Delacroix i-a trebuit numai un an pentru a-şi aduce tabloul în faţa publicului, dar lui Rude execuţia unei sculpturi de asemenea proporţii i-a luat şase ani de muncă.

Scena ne înfăţişează un grup de voluntari plecînd să apere nou-întemeiata Republică franceză ameninţată în 1792 de invazia străină. Cele cinci figuri hotărîte din primul plan s-au unit spre a face faţă primejdiei comune şi primesc sprijin moral de la Bellona, zeiţa romană a războiului, care zboară deasupra lor, îmboldindu-i înainte prin in-

tonarea *Marsiliezei*. Se creează un rafinat efort ritmic prin gruparea compactă a personajelor, intensificată de motivul repetat al picioarelor, care se îmbină într-o netă mişcare mărşăluitoare cu braţele ostaşului ce se apleacă pentru a-şi lega sandala. Ritmul contribuie la sudarea întregii compoziţii sub forma unui marş vioi, dar maiestuos. Aceşti reprezentanţi ai omenirii atît de recent descătuşate prin Revoluţia franceză sînt apărători conştienţi ai libertăţii, egalităţii şi fraternităţii lor proaspăt dobîndite. Deplina bărbăţie a patru dintre voluntari se echilibrează cu figura nudă a impetuosului tînăr şi cu puterile slăbinde ale vîrstnicului din spate, care mai poate doar arăta calea celorlalţi, îndemnîndu-i. Avîntul clipei, pornit din idealuri comune, îi împinge pe voluntari înainte cu forţă irezistibilă.

Deoarece Rude sculptase *Plecarea* pentru un arc de triumf napoleonian, motivele lui sînt de obîrşie romană. Ostaşii poartă coifuri şi scuturi romane, cu toate că zalele şi armele din fundal amintesc de perioada medievală. Evitarea în costume şi simboluri a oricărei referiri contemporane în această reprezentare a unui eveniment ce se petrecuse cu mai puţin de cinci decenii în urmă leagă compoziţia de tendinţa inspiraţiei din trecut. Denumită curent — şi pe drept cuvînt — „Marsilieza în piatră", ea constituie o foarte ingenioasă utilizare sculpturală a unui motiv muzical pentru a sugera marele cîntec revoluţionar, care slujeşte la închegarea spiritului patriotic al grupului. Imnul, compus de un tînăr locotenent din armata revoluţionară, Rouget de Lisle, fusese practic uitat în vremea imperiului napoleonian, iar sub restauraţie bourbonă a fost, desigur, interzis oficial. Meritul pentru redescoperirea şi readucerea lui în conştiinţa publică îl are Berlioz. Sub înrîurirea elanului patriotic generat de evenimentele din iulie 1830 — deşi nu participase la ele — acest geniu excentric s-a mulţumit să transcrie cîntecul pentru cor dublu şi orchestră, solicitîndu-i apoi, în modul său caracteristic, pe „toţi cei care au voce, inimă şi sînge în vine" să-l intoneze. Strofa fi-

nală începe dramatic cu trei voci neacompaniate; apoi, pe măsură ce compozitorul își mobilizează forțele vocale și instrumentale, un amplu crescendo conduce spre refrenul „La arme, cetățeni!" Această versiune a fost executată de numeroase ori, cea mai notabilă dintre ele fiind dată în beneficiul familiilor celor căzuți în timpul Revoluției din iulie. Mai tîrziu *Marsilieza* a devenit imnul național francez — deși nu în orchestrația lui Berlioz — și una din melodiile cele mai cunoscute în întreaga lume.

Într-o lucrare ulterioară, *Ioana d'Arc ascultînd vocile* (fig. 335), Rude îmbină emoționalismul cu un subiect de substanță medievală. Executată în 1845 pentru grădina palatului Luxembourg, sculptura a ajuns în cele din urmă la Luvru. Rude o înfățișează pe Fecioara din Orléans în veșmînt țărănesc, cu o armură lîngă ea, simbolizînd astfel atît originea ei rurală, cît și misiunea ei eroică. Elementul mistic este sugerat de gestul Ioanei, care își duce mîna la ureche pentru a auzi mai bine vocile îngerești ce o călăuzesc. Prin strădania de a prinde sunetele greu sesizabile ale acestor voci celeste, pe care Ioana le ascultă palpitînd, cu capul înclinat, Rude folosește marmura pînă la limita posibilităților ei expresive.

Sculptorul, care crescuse într-o perioadă revoluționară, era totdeauna în deplină rezonanță cu spiritul liberal. El a preferat să se exileze în Belgia în 1815, pentru a nu trăi sub un monarh bourbon. Acțiunea era deviza sa estetică. „Lucrul important pentru un artist", a spus el cîndva, „este să acționeze". Unii critici consideră că *Plecarea voluntarilor* e supraîncărcată, aglomerată și neechilibrată. Alții cred că aglomerarea și lipsa de echilibru se justifică prin subiect — o ridicare concertată a maselor — și că unitatea se realizează prin direcționarea mișcării. Desigur, nu găsim aici nimic din repausul clasic, iar prin energia ei manifestă lucrarea se desparte net de tradiția academică. Eliberînd astfel sculptura de multe poncife și formule învechite, Rude se dovedește a fi un autentic reprezentant al romantismului.

ARHITECTURA

Arhitectura romantică își trage impulsul inițial din popularitatea dobîndită spre sfîrșitul veacului al XVIII-lea de către așa-numitul roman „gotic". Povestiri și piese de acest fel publicate în Anglia purtau titluri ca: *Mănăstirea cu stafii*, *Groaznicele mistere*, *Banditii sau Dragoste într-un labirint*, *Raymond și Agnes sau Călugărița însîngerată din Lindenberg* și *Castelul din Otranto*, celebrul roman al lui Horace Walpole, subintitulat *O povestire gotică*. Decorul acestor povestiri consta din castele nobiliare sau abații ruinate, prevăzute din belșug cu trape tainice, pereți glisanți, uși scîrțîitoare, armuri ambulante și voci lugubre răsunînd din morminte străvechi. Asemenea scene serveau ca fundal pentru inocența lezată a unor eroine gingașe, neajutorate și pentru curajul năvalnic, chiar dacă puțin nechibzuit, al unor eroi pușI pe fapte mari. Aceste povestiri au jucat un anumit rol în redefinirea termenului „gotic" — pe care Voltaire îl numise o combinație ciudată de grosolănie și filigran — în ceva mai mistic, cu o tentă spectrală, frizînd fantasticul.

Aceste castele imaginare din romane au luat formă concretă mai întîi în Anglia, ca toane arhitecturale ale unor excentrici bogați. Walpole, fiul înstărit al unui puternic prim-ministru, își clădise o reședință fantezistă ce a dat numele ei unui aspect al stilului romantic, „goticul de Strawberry Hill". William Beckford, pe care Byron îl numea „cel mai bogat fiu din Anglia", l-a însărcinat pe arhitectul James Wyatt să-i construiască o reședință pe care a numit-o Fonthill Abbey („Abația Fonthill") (fig. 336). Masivul turn central se înălța deasupra unei săli spațioase în care se ajungea pe o scară impunătoare (fig. 337). Restul interiorului era un labirint de coridoare lungi și reci care ofereau pereți pentru colecțiile de picturi și tapiserii ale proprietarului și un cadru potrivit pentru visările lui melancolice. În nerăbdarea sa de a vedea „abația" terminată, Beckford îi îmboldea pe

 muncitori zi și noapte, astfel că, datorită grabei,

s-a neglijat punerea unei fundații adecvate sub turn. La numai cîțiva ani după încheierea lucrărilor, turnul castelului fantezist al lui Beckford s-a prăbușit, dărîmînd aproape întreaga clădire. Cum ruinele erau în mare vogă ca reședințe la acea vreme, catastrofa n-a făcut decît să sporească pitorescul „abației", făcînd-o și mai interesantă.

La începutul anilor 1820 Fonthill Abbey era atît de populară, încît ziarele scriau despre „Fonthillomanie". Se numărau pînă la 500 de vizitatori pe zi. Peisajul pitoresc creat de Beckford, care a pus să se transplanteze un număr enorm de copaci, a stîrnit admirația pictorului Constable, care locuia în apropiere, ca și pe a unor poeți ca lordul Byron și Edgar Allan Poe. Pentru imaginația populară Fonthill Abbey era un roman de Walter Scott în piatră.

Romanul gotic în literatură și renașterea gotică în arhitectură cîștigau tot mai mult teren. *Mănăstirea Northanger*, din care Jane Austen face o savuroasă parodie a mișcării, apare tocmai în vremea cînd romanele istorice ale lui Walter Scott se bucurau de mare succes la public. Aceste romane încep să fie traduse în franțuzește de prin 1816 și deschid astfel calea scrierilor lui Hugo și Dumas. Dintre expresiile arhitectonice englezești ale acestei perioade literare ne-au rămas clădirea Parlamentului (fig. 338), începută de Charles Barry în 1839, și noul Palat al Justiției (arhitect: George Street), ambele constituind repere familiare în Londra de astăzi.

În Germania, încă din 1772 tînărul poet Goethe, sub îndrumarea mentorului său universitar Gottfried Herder, scria laude la adresa constructorului catedralei din Strasbourg, Erwin von Steinbach. Cartea se intitulează, semnificativ, *Von deutscher Baukunst* („Despre arhitectura germană"). Mai tîrziu, Goethe va plasa acțiunea poemului său dramatic despre legenda medievală a lui Faust într-un decor gotic. În secolul al XIX-lea, interesul literaților germani pentru neomedievalism a oferit fundalul operelor *Tannhäuser*, *Lohengrin* și *Parsifal* de Richard Wagner. Cel mai entuziast

protector al lui Wagner era regele Ludovic al II-lea al Bavariei, care l-a ajutat pe compozitor să construiască opera din Bayreuth.

În Franța, efortul arhitectural s-a îndreptat la început spre conservarea numeroaselor monumente medievale încă existente. La mai puțin de un an după Revoluția din iulie Victor Hugo publică romanul *Notre-Dame de Paris* (Cocoșatul de la Notre-Dame). Faptul că adevăratul protagonist al romanului este catedrala gotică a Parisului a sporit entuziasmul popular pentru restaurarea bisericilor, castelelor și mănăstirilor. Sprijin pentru reconstrucția catedralei Notre-Dame a venit curînd și de la cercurile oficiale, prin istoricul Guizot, care era atunci prim-ministru. El înființează în 1837 Comisia pentru conservarea monumentelor istorice. În Franța, ca și — mai înainte — în Anglia și Germania, arhitectura romantică se asociază cu reînvierea sentimentului patriotic și național. Reînvierea goticului sosise, în sfîrșit, pe tărîmul ei de baștină, canalizînd energiile naționale franceze spre noi avînturi ale imaginației și dînd spiritului francez prilejul să se desprindă de recentele visuri de glorie imperială romană ce se transformaseră în coșmarul înfrîngerii lui Napoleon.

Erudiția precisă a minții academice franceze a găsit un mod de manifestare în crearea noii științe a arheologiei medieviste, roadele văzîndu-se în restaurarea unor edificii ca St. Chapelle și catedrala Notre-Dame din Paris. În scrierile sale despre arhitectura medievală, Eugène Viollet-le-Duc atrage atenția asupra logicii inginerești a constructorilor din evul mediu și demonstrează unitatea organică a sistemului constructiv gotic, în cadrul căruia fiecare piatră își avea rolul ei (iar în perioada de maximă înflorire a goticului, pînă și detaliile decorative serveau unor scopuri utile). Concluzia că totul era necesar și că nimic nu se folosea doar pentru efect a modificat gîndirea arhitecturală din secolul al XIX-lea și a pus parțial bazele revenirii la construcții funcționale în secolul

 nostru.

Venind oarecum mai tîrziu pe scena acestei renvieri medievale, arhitecţii francezi nu se grăbeau să-şi abandoneze restaurările pentru a construi clădiri noi. Cînd au făcut totuşi aceasta, au făcut-o cu folos, căci acum puteau examina toate experimentele întreprinse şi evita absurdităţile şi excesele ce caracterizaseră mişcarea în alte părţi. Deşi planurile datează încă din perioada activităţii intense a lui Victor Hugo, Delacroix şi Berlioz, de-abia în 1846 au putut începe lucrările la biserica Ste. Clotilde (fig. 369). Elaborat de François Christian Gau — originar din Köln, dar naturalizat cetăţean francez — planul a fost terminat, după moartea acestuia, de către Théodore Ballu. Deşi clădită în principal din piatră albă, Ste. Clotilde încorporează inovaţia tehnică a unor grinzi de fontă adăugate bolţilor pentru a le spori rezistenţa şi durabilitatea. Grinzile sînt ascunse sub blocuri de piatră, dar faptul că o clădire cu aspect medieval cuprindea materiale create de revoluţia industrială din veacul al XIX-lea a stîrnit mare interes printre arhitecţii vremii.

Bazată pe modele gotice din secolul al XIV-lea, biserica are caracteristicile obişnuite: navă cu colaterali, transept, cor, absidă cu capele dispuse radiar. Patru contraforţi împart faţada, bogat ornamentată, în trei părţi, fiecare cu un portal de intrare. Pe timpanele celor laterale sînt înfăţişate, în reliefuri sculptate, martiriul Sfîntului Valéry şi botezul lui Clovis. În portaluri sînt nişe cu statui în picioare de sfinţi merovingieni legaţi de începuturile istoriei naţionale franceze, printre ei Sfînta Clotilda, soţia lui Clovis, şi Sfînta Genoveva, patroana Parisului.

Interiorul primeşte lumină printr-un *claire-voie* cu 60 de vitralii, care realizează schema iconografică promisă de sculpturile faţadei. Reprezentările spun povestea Sfintei Clotilda şi a cîtorva contemporani ai ei — Sfîntul Valéry, Sfîntul Martin din Tours şi Sfîntul Remi — ca şi a doi dintre copiii ei, ulterior canonizaţi: Sfîntul Cloud şi Sfînta Bathilde. Corul adăposteşte o mare orgă cu trei manuale, bogat împodobită în maniera gotică. Aici a cîntat compozitorul César Franck, din 1872 pînă la moarte, şi tot aici şi-a creat celebrele improvizaţii.

Dacă comparăm biserica Ste. Clotilde cu monumente gotice originale, cum sînt catedralele din Chartres (fig. 141), Paris şi Reims, vom vedea că ea pare studiată, de o simetrie excesivă şi de o răceală academică. Privită însă în contextul epocii şi al reflexelor născute din fervoarea medievală a lui Victor Hugo, din măiestria sculpturală a lui Rude, din coloritul picturii lui Delacroix şi din imagistica fantastică a muzicii lui Berlioz, ea prinde cîteva raze din căldura lor strălucitoare, devenind un demn companion arhitectural al acestora şi un moment însemnat în desfăşurarea stilului romantic.

POEZIA

Din cele trei mari figuri literare care l-au influenţat pe Victor Hugo în această perioadă, Dante şi Shakespeare aparţineau trecutului; numai Goethe, era, deşi mai vîrstnic, contemporan cu el. Aceşti trei scriitori — ne spune Hugo în prefaţa la *Cromwell* — ne arată că sursele grotescului se află pretutindeni, „în aer, în apă, în pămînt, în foc sălăşluiesc acele mulţimi de făpturi intermediare pe care le găsim vii în tradiţiile populare medievale; grotescul provoacă groaznicele mascarade de la orgiile vrăjitoarelor; el îi dă lui Satan coarnele, copita despicată şi aripile de liliac. Grotescul, iarăşi grotescul azvîrle acum în iadul creştin chipurile de spaimă pe care le evocă geniul sever al lui Dante şi Milton..." Inutil de adăugat, înţelegerea marilor săi predecesori implica o mare capacitate de selecţie. Din *Divina Comedie* Hugo extrage *Infernul*. Poezia sa *Après une lecture de Dante* („După o lectură din Dante"), scrisă în 1837, se apropie de tabloul dantesc al lui Delacroix: „Atunci cînd poetul zugrăveşte imaginea iadului", scrie Hugo, „el zugrăveşte imaginea propriei sale vieţi". Iar mai departe: „Hăituit de umbre şi fantasme, poetul trebuie să orbecăiască

prin codri tainici, în care forme nepămînteşti îi răsar, întunecoase, în drum. Pierdut prin ceţuri nelămurite, la fiece pas el aude tînguiri şi sunetul slab al dinţilor albi scrîşnind în noaptea neagră. Toate relele — răzbunarea, foametea, ambiţia, trufia şi zgîrcenia — întunecă şi mai mult scena. Iar apoi, sufletele celor care au gustat otrava laşităţii, fricii şi trădării se îmbină cu măştile schimonosite ale celor mistuiţi de ură. Singura lumină în această beznă universală este vocea nemuritorului artist, Vergiliu, îndemnîndu-l: «Mergi mai departe»..."

La Petrarca, Hugo admira Triumful Morţii: la Boccaccio, descrierile plastice din vremea „epidemiei de ciumă"; la Shakespeare, scenele lugubre din *Hamlet* şi cazanul clocotind şi bolborosind al vrăjitoarelor din *Macbeth;* la Goethe, în *Faust*, Noaptea Walpurgiei. Laolaltă, acestea alcătuiesc un adevărat carnaval al macabrului, sinistrului şi damnaţiunii.

Trecerea lui Hugo la această nouă psihologie este vizibilă încă din 1826, cînd el îşi reeditează *Odele*, la care adaugă cincisprezece *Balade*, a paisprezecea fiind intitulată „Sabatul vrăjitoarelor". Noua sa orientare el o explică în introducere. Odele, ne spune poetul, cuprindeau inspiraţia sa pur religioasă, căreia îi dă o expresie personală, în metru clasic. Cele intitulate „balade" au caracter de „capriciu" şi cuprind fantezii pline de culoare, reverii şi legende cu caracter superstiţios. Poetul afirmă că aceste balade s-au născut din influenţa exercitată asupra lui de repertoriul trubadurilor medievali, în special de acele rapsodii creştine cu substanţă epică, pe care menestrelii le cîntau cu acompaniament de harfă, cutreierînd din castel în castel.

Balada începe cu descrierea unei biserici gotice în miez de noapte; orologiul din clopotniţă bate douăsprezece, este ceasul vrăjitoarelor. Fulgeră lumini ciudate, apa sfinţită începe să fiarbă în cristelniţă, se aud strigăte şi urlete, iar din toate părţile sosesc cei care răspund la chemarea lui Satan: spectre, dragoni, vampiri, vîrcolaci, monştri şi sufletele damnaţilor, proaspăt ieşite din morminte. În

timp ce Satana cîntă o liturghie neagră, un drăcuşor citeşte din Evanghelie şi întreaga adunare execută un dans dezmăţat.

În introducere şi în refren Hugo foloseşte rime împerecheate: *a a, b b, c c* şi aşa mai departe. În versurile dintre ele recurge însă la o variantă a unei vechi scheme medievale de rimă triplă amintind de *Dies irae* (secolul al XIII-lea), care încă este un element important al slujbei catolice pentru morţi. Versurile 1, 5 şi 9 rimează, iar între ele se află două grupuri de versuri cu rimă triplă, formînd schema *a, bbb, a, ccc. Dies irae* mai apăruse şi în scena din biserică, în *Faust* de Goethe, atunci cînd Margareta, conştientă de faptul că e sortită osîndei veşnice, aude corul intonînd înfricoşătoarele versuri (fig. 340). Atît imaginile cît şi tehnica baladei lui Hugo seamănă cu elementele corespunzătoare din *Faust*, iar ambele poeme au un strămoş comun în scena vrăjitoarelor din *Macbeth*. Asemănarea de schemă metrică şi de imagini vrăjitoreşti este evidentă. Găsim acelaşi limbaj vioi, ţintind să încînte urechea şi să stimuleze imaginaţia, iar nu să ofere un înţeles logic, mai ales în Noaptea Walpurgiei din *Faust*. Scena mişună de vrăjitoare călărind pe ţapi şi pe bufniţe uriaşe; pe pămînt forfotesc salamandre şi şerpi încolăciţi; prin aer zboară lilieci, iar licurici sclipitori asigură iluminaţia. În timp ce Mefistofel descrie oribilul dans, tot soiul de vietăţi nocturne, sinistre şi dezgustătoare,

> *... se-nghesuie şi se-mbulzesc, gonind neliniştite!*
> *Şoptind nedesluşit, îngăimînd şi bolborosind,*
> *Sclipind, scînteind ori abia pîlpiind —*
> *Adevărat ospăţ vrăjitoresc! Păzea!*

Sursele inspiraţiei lui Hugo sînt deci clare, dar dacă poetul trebuie numărat printre maeştrii limbajului şi printre cele mai de seamă figuri literare, el nu s-a remarcat deloc ca forţă motrice sau prin originalitate. Foarte dibaci în mînuirea simbolurilor şi stăpîn pe formele poetice, el a putut da o expresie bine închegată vocilor schimbătoare ale vremii sale. În pofida virtuozităţii verbale şi a

 calităţii constant ridicate a operei sale, el n-a reu-

şit să creeze o capodoperă poetică care să stea deasupra tuturor celorlalte. În opera sa toate ideile epocii se reflectă în inegalata-i retorică, iar glasul lui este tipic pentru contextul dat. Replica scurtă dar caustică a unui critic modern rezumă totul foarte bine. Întrebat care este, după opinia lui, cel mai mare poet francez al secolului trecut, criticul a răspuns: „Din păcate, Victor Hugo".

MUZICA

Saloanele Parisului erau populate, în zorii epocii romantice, de poeţi, dramaturgi, gazetari, critici, arhitecţi, pictori, sculptori, muzicieni şi reformatori politici utopişti fără număr. Heinrich Heine, poet şi gazetar din nordul Germaniei, Chopin din Polonia, Liszt din Ungaria — toţi se amestecau în voie cu artişti şi intelectuali localnici ca Victor Hugo, Théophile Gautier, Lamartine, Chateaubriand, de Musset, Dumas, George Sand şi alţii. Filosofi preocupaţi de problemele sociale, ca Lamennais, Proudhon, Auguste Comte şi Saint-Simon dădeau o tentă politică aprinselor dezbateri estetice. În această atmosferă supraîncărcată, Hector Berlioz trebuie să fi fost considerat o adevărată apariţie, întrupînd cele mai fantastice vise şi coşmaruri romantice. Un contemporan îl descrie ca un tînăr fremătînd de pasiune, a cărui chică bogată se proiecta ca o umbrelă mişcătoare peste ciocul unei păsări de pradă. Compozitorul german Robert Schumann îl vedea ca un „monstru lăţos cu ochi hulpavi"; personalitatea lui era cea a unei „bacante dezlănţuite", iar efectul produs de el în societatea vremii era ca „spaima de filisteni". Suavul şi rafinatul Felix Mendelssohn-Bartholdy pe de altă parte, îl găsea pe colegul său francez cu totul exasperant şi îi reproşa mereu că, în ciuda marii lui străduinţi de a înnebuni complet, nu a reuşit de fapt niciodată.

În aceeaşi personalitate marcantă Berlioz îmbina calităţi ce au făcut din el un mare compozitor, cel mai renumit dirijor de orchestră al epocii,

un strălucit gazetar şi un notabil autobiograf. Ca dirijor, ne este arătat în caricatură, de pictorul Gustave Doré, drept „muzicianul nebun" (fig. 341). La primul concert cu una din uverturile sale, cînd orchestra nu a reuşit să redea efectul cerut, Berlioz a izbucnit în lacrimi, şi-a smuls părul şi s-a prăbuşit hohotind peste tobe. *Memoriile* sale sînt, sub raport stilistic, o operă literară de prima mînă, egală în valoare cu cele mai bune autobiografii din literatura universală. Din această sursă plină de vivacitate aflăm că evoluţia lui Berlioz s-a desfăşurat printr-o serie de şocuri afective, primite de el în urma primelor contacte cu literatura şi muzica timpului său. Unul după altul, focurile imaginaţiei lui explozive au fost aprinse de *Faust*-ul lui Goethe, care a generat legenda dramatică *Damnaţiunea lui Faust;* de poezia lui Byron, care i-a inspirat simfonia pentru violă şi orchestră *Harold în Italia;* de *Divina Comedie* dantescă— sublimată în marele lui *Recviem.* În muzică a fost mai întîi Gluck, apoi Weber, iar cînd tocmai se eliberase de aceşti doi precursori, ne spune el însuşi, a „zărit uriaşa formă a lui Beethoven conturîndu-se la orizont. Şocul a fost aproape egal cu cel pe care îl primisem de la Shakespeare, şi o nouă lume a muzicii mi s-a dezvăluit de către muzician, la fel cum un nou univers al poeziei mi-l deschisese poetul". Era, desigur, Beethoven din simfoniile *Eroica, Pastorala* şi a IX-a. Într-o măsură mai mică, figurile literare ale lui Vergiliu, Walter Scott şi Victor Hugo provoacă tunetele îndepărtate ale furtunoasei lui imaginaţii creatoare.

Berlioz ţinea chiar să-şi trăiască pornirile entuziaste într-un grad foarte realist. S-a îndrăgostit năvalnic de o actriţă irlandeză care juca rolurile principale feminine în trupa cu repertoriu shakespearian ce se bucura de un mare succes la Paris în 1827. După o idilă desperată ce i-a dus pe amîndoi pînă la un pas de sinucidere, Berlioz s-a însurat cu frumoasa făptură în care vedea o Ofelie şi o Julietă îngemănate. Cînd soţia lui s-a dovedit a fi doar actriţa Harriet Smithson, acum

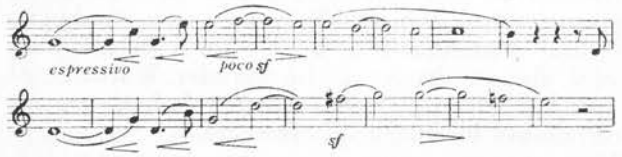
 doamna H. Berlioz, muzicianul scrie unui prieten,

cu mare amărăciune: „Este o femeie comună". Zorii reci ai deziluziei i-au adus ani de suferinţă personală, compensaţi în parte de unele rezultate mai fericite pe tărîm muzical. Cu toată inconstanţa sa aparentă, iubirile literare, muzicale şi umane ale lui Berlioz au fost foarte durabile, şi el le-a păstrat pînă la capătul vieţii. Îl găsim, ajuns aici, încă meditînd la figura „blajină, afabilă şi accesibilă" a lui Vergiliu; la Shakespeare, „acel om tare, indiferent, impenetrabil ca o oglindă"; la Beethoven, „dispreţuitor şi sălbatic, dotat însă cu o atît de profundă sensibilitate"; şi la Gluck cel „superb".

Simfonia fantastică, cu caracter autobiografic, a fost prezentată prima oară în 1830 şi conţine un complex de numeroase idei culese de Berlioz din ambianţa sa muzicală şi literară. Din notele programatice amănunţite scrise pentru această lucrare reiese clar că ideea otrăvirii cu opiu din prima mişcare provine din *Confesiunile unui opioman englez*, de Thomas De Quincey, pe care Alfred de Musset o tradusese recent în franceză. Forma muzicală a acestei părţi, cu introducerea ei în *largo*

Simfonia fantastică
(„ideea fixă" sau laitmotivul)

HECTOR BERLIOZ



şi continuînd în *allegro agitato e appassionato assai*, este în tradiţia simfonismului beethovenian. Principala noutate tehnică e aici recursul la o *idée fixe*, idee fixă (vezi mai sus), prin care Berlioz redă făptura iubitei sale, care se află pretutindeni şi îi înrîureşte fiecare gînd. Metamorfoza temei — care revine în toate părţile simfoniei — serveşte unui dublu scop: să dea o aparenţă de unitate acestei succesiuni de piese de gen şi să exprime, prin mutaţiile ei, desfăşurarea dramatică. Tema variază la

fiecare apariţie, oferind ascultătorului continuitatea necesară pentru alcătuirea imaginii unui personaj dramatic prin procese asociative. Toate elementele indică însă că această schemă programatică a fost elaborată mai tîrziu decît cea mai mare parte a muzicii, care se pare că avusese iniţial o altă menire.

Traducerea în proză a *Faust*-ului goethean de către Gérard de Nerval fusese publicată spre sfîrşitul anului 1827, constituind sursa de inspiraţie directă pentru lucrarea lui Berlioz *Opt scene din Faust*. Cum cea mai mare parte din *Simfonia fantastică* a fost compusă în aceeaşi epocă, este evidentă o legătură între aceste două creaţii. Berlioz se numără printre primii compozitori care încearcă să transpună în muzică marea dramă goetheană. În 1816 apăruse o operă de Spohr, însă cea binecunoscută a lui Gounod va veni doar peste mulţi ani. Un oratoriu laic de Schumann, o simfonie de Liszt şi o uvertură de Wagner sînt doar cîteva dintre numeroasele lucrări ulterioare pe această temă. Subiectul „Faust" era la ordinea zilei, şi scenele Londrei, Parisului şi altor oraşe europene răsunau de versiunile lui dramatice şi coregrafice. Numai opera din Paris acceptase trei libreţe, care îşi aşteptau acum compozitorul. Se ştie că Berlioz urmărea să obţină unul din aceste libreţe, ceea ce subliniază şi mai mult existenţa unei surse de inspiraţie comune pentru *Simfonia fantastică* şi *Damnaţiunea lui Faust*. Deoarece rîvnita comandă nu mai venea, părţile destinate unui balet cu Faust s-au transformat în mişcări ale *Simfoniei fantastice*.

Reveriile şi pasiunile din prima mişcare sînt neîndoios faustice într-un sens general, chiar dacă nu specific. Fiecare balet contemporan pe tema faustică are un dans vesel pentru scena cu „Pivniţa lui Auerbach", iar partea a doua a *Simfoniei fantastice*, „Scenă la bal", a fost probabil scrisă iniţial pentru „Pivniţa lui Auerbach". Furtunile lăuntrice şi exterioare din partea a treia, „Scenă la ţară", scot în relief aspectele bune şi rele ale con-

 cepţiei faustice despre natură. Cea mai strînsă

apropiere o găsim totuşi în mişcările culminante, de final, unde înrudirea este indiscutabilă. Partea a patra, sumbrul „Marş spre eşafod", a fost probabil compusă iniţial ca scenă a execuţiei, în care Margareta îşi ia pedeapsa pentru îndoita ei crimă de matricid şi infanticid. În *Simfonie* ea devine un coşmar muzical de prima mînă, în care eroul (autobiografic, Berlioz însuşi) păşeşte în ritmuri groteşti către propria-i pieire. Aşa cum subliniază alţi autori, s-ar putea ca scena să-i fi fost sugerată lui Berlioz de nefericita execuţie a tînărului şi talentatului poet André Chénier, ghilotinat sub Robespierre şi devenit astfel poetul-martir al Revoluţiei franceze. În ultimele măsuri ale mişcării, „ideea fixă" melodică răsună în registrul acut, pătrunzător al clarinetului. Ea se întrerupe brusc, sugerînd căderea cuţitului şi decapitarea eroului. După un zgomot surd şi răpăitul tobelor, mulţimea setoasă de sînge îşi clamează aprobarea pentru această execuţie.

Ultimele mişcări din *Damnaţiune* şi din *Simfonia fantastică* exprimă triumful forţelor diabolice, care cer sufletele victimelor lor. Finalurile lucrărilor timpurii ale lui Berlioz sînt deseori părţile cele mai vijelioase şi mai disonante. Nu găsim aici calmul de după furtună, nici rezolvări atent pregătite ori limanuri sigure după naufragiu. *Simfonia* se încheie cu un drăcesc „Sabat al vrăjitoarelor", la fel cum *Harold în Italia* se termină cu o „Orgie a briganzilor". Sinistra scenă este aici atît culminaţie, cît şi final nerezolvat, iar mişcarea justifică cel mai mult titlul de „fantastică". Ea se împarte în trei secţiuni distincte. Prima, introductivă, începe cu „ţipete" sălbatice de piccolo, flaut şi oboi, însoţite de bubuitul ameninţător al timpanelor în măsurile 7 şi 8, cu un ecou mai lin al cornilor în surdină, sugerînd distanţa, în măsurile 9 şi 10. După o repetiţie, tempoul se schimbă din *larghetto* în *largo*, auzindu-se iarăşi „ideea fixă" (21—28). Apariţia fantomatică, în mişcarea finală, a acestui motiv melodic asociat cu iubita lui Berlioz derivă neîndoielnic din scena goetheană a bucătăriei vrăjitoarelor, unde Faust se duce să i

se schimbe înfăţişarea, din bătrîn într-un tînăr viguros, şi unde evocarea chipului Margaretei face parte din ritual. Ea se leagă şi de scena cu Noaptea Walpurgiei, în care Margareta îşi face din nou o scurtă apariţie. Este, evident, o noutate faptul că frumoasa eroină, care în ipostazele precedente a fost prezentată ca întruchiparea atractivităţii feminine, să se afle acum la sabatul vrăjitoarelor. A fost ea oare tot timpul vrăjitoare, şi numai eroul o vedea într-o formă atractivă? Sau avem de-a face doar cu o altă manifestare a puterii ei de a „fermeca"? Intrarea iubitei, în acest moment, călare pe o coadă de mătură, într-un vacarm de sunete diavoleşti, este deci ceva neaşteptat. Eroul, desigur Berlioz însuşi, scoate un strigăt de oroare (29—39), ascultînd cum Margareta trece din castul *do major* de mai înainte în tonalitatea *mi bemol*, mai posomorită. Coloritul ei instrumental, deşi tot cel al palidului clarinet, coboară acum într-un registru mai grav şi mai senzual. După această revelaţie şocantă, ea execută cîteva mişcări zburdalnice şi se domoleşte, introducerea încheindu-se cu măsura 101.

Secţiunea secundă este marcată *lontano* („în depărtare") şi începe cu dangătul clopotelor, amintind de primele versuri din balada lui Hugo. După acest semnal de dezlănţuire a forţelor infernale se aude ameninţătorul *Dies irae*, intonat solemn mai întîi de alămuri la unison de octave. În măsurile 127—146 avem doimi cu punct; în măsurile 147—157 ritmul se accelerează la pătrimi cu punct, după care devine sincopat în triolete de optimi (157—162), totul încheindu-se cu o abruptă şuierătură ascendentă în gama *do*. Prin aducerea aici, în formă sincopată şi într-un asemenea context, a acestei vechi şi onorabile melodii de liturghie gotică, Berlioz îşi îndeplineşte făgăduiala programatică de a crea o „parodie burlescă" la *Dies irae*. Pe lîngă folosirea ei ca simbol de evocare a tuturor aspectelor de „foc diavolesc" ale creştinismului medieval, el introduce aici şi o notă de umor macabru. Această parodiere a unei melodii sacre a produs mare vîlvă la vremea ei. Schumann o atri-

buie ironiei romantice — una din puţinele forme de umor tolerate într-un stil practicat de artişti care luau viaţa şi se luau pe ei înşişi foarte în serios. O altă explicaţie pare însă mai logică şi o găsim într-o remarcă a lui Hugo din prefaţa la *Cromwell:* „Atunci cînd Dante şi-a terminat teribilul său *Infern* şi nu mai rămînea decît să dea operei sale un nume, instinctul fără greş al geniului său i-a spus că multiformul poem este o emanaţie a dramaticului, nu a epicului, şi pe frontispiciul acelui monument gigantic el scrise cu condeiul său de bronz: *La Divina Commedia*". Astfel, dacă Dante era îndrituit să-şi vadă *Infernul* ca o comedie, fie ea şi divină, atunci şi Berlioz putea include *Dies irae* într-un asemenea context. Chiar şi despre diavol se admite că ar fi un teolog abil, iar în drama lui Goethe îl găsim în lăcaşul sfînt al bisericii şoptindu-i la ureche Margaretei, în timp ce ea ascultă corul intonînd *Dies irae.*

Titlul secţiunii finale a *Simfoniei* lui Berlioz, începînd cu măsura 241, este *Ronde du Sabbat* („Rondoul sabatului") — înfiorătoarea baladă neomedievală, în spirit de liturghie neagră, publicată de Victor Hugo în 1826. Acesta este şi subiectul unei picturi de Goya, *Sabatul vrăjitoarelor* (fig. 342). Un fragment de dans sugerat anterior devine acum tema „Rondo-ului" şi o frază de patru măsuri constituind un subiect de fugă. Prima intrare este a violoncelelor şi contrabaşilor (241—244), apoi urmează violele (248—251), şi violinele prime secundate de fagoţi (255—258), iar ultima intrare este rezervată suflătorilor de lemn şi cornilor. Aceste intrări succesive, fiecare cu o altă combinaţie instrumentală, marchează abaterea lui Berlioz de la tradiţia academică a fugii liniare. Aici el adaugă expoziţiei obişnuit austere un element de colorit orchestral. Urmează şi alte combinaţii de culoare, cu variante melodice şi cromatice ale subiectului, într-o dezvoltare care a stîrnit multă admiraţie. Trebuie notat că atunci cînd Berlioz îşi compune cele mai furtunoase şi mai fantastice imagini, raţiunea lui este permanent stăpînă pe situaţie, iar în punctul cul-

minant al unei lucrări ca aceasta, el scrie o fugă fără a încălca regulile componistice şi fără a renunţa la ţelurile sale expresive. După ce fuga pe temă de dans îşi atinge apogeul atunci cînd întregul grup al instrumentelor de coarde cîntă o prelungire a subiectului (407—413), reapare *Dies irae* şi cele două teme sînt întreţesute cu mare măiestrie de la măsura 414 pînă la sfîrşit. Unii admiratori entuziaşti ai lui Berlioz au numit acest fragment contrapunctic o „fugă dublă". Există, în realitate, un singur subiect, deşi melodia din *Dies irae* este introdusă paralel. Dar cu strigătele fioroase şi imaginile precipitate din final compozitorul realizează, foarte probabil pentru prima oară în istoria muzicii, o fugă ce îşi justifică înţelesul literal.

După *Simfonia fantastică, Dies irae* a devenit un simbol al macabrului, la care s-a recurs în nenumărate rînduri de atunci încoace. *Totentanz*-ul lui Liszt pentru pian şi orchestră este o serie de variaţiuni pe această temă; ea apare şi în simfoniile lui Gustav Mahler, ca şi în cîteva din variaţiunile de Rahmaninov pe o temă de Paganini. Prin această mişcare finală Berlioz aduce definitiv în muzică elementul demonic şi un lanţ de disonanţe armonice şi psihologice. Strîns înrudite sînt şi *O noapte pe muntele pleşuv* de Mussorgski ori *Dans macabru* de Saint-Saëns. S-a spus chiar că această mişcare din Berlioz ar fi prima piesă de muzică rusă. Unele momente mai furtunoase din *Pasărea de foc* şi *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski par să confirme aceasta.

Berlioz a fost unul dintre primii compozitori care şi-au construit formele muzicale exploatînd timbrul. Singurul mod de a-i înţelege muzica este să o asculţi în deplinătatea sunetului ei orchestral, căci partiturile lui nu se pretează reducţiei pentru pian sau pentru oricare alt instrument. Pe lîngă extraordinara bogăţie a paletei instrumentale, amploarea cantitativă dată de el ansamblurilor epocii era pur şi simplu spectaculară. Cum folosea aproape exclusiv forme muzicale vaste,

 Berlioz recurge la combinaţii orchestrale şi corale

de o extraordinară complexitate. Reunirea tuturor forţelor pentru execuţia unei lucrări de Berlioz este totdeauna o problemă, iar consumul de timp şi efort din partea executanţilor e considerabil. În giganticul său *Recviem*, compozitorul utilizează o imensă orchestră principală, un cor de 500 persoane, un solist tenor şi patru fanfare mari. Acestea din urmă erau aşezate în punctele cardinale, pentru a sugera spaţii întinse şi a spori efectul acustic al instrumentelor atunci cînd sună chemarea pentru Judecata de apoi. Toate acestea, plus efectele suplimentare (bunăoară, o baterie de 16 timpane) au făcut presa să comenteze a doua zi după concert că la Paris nu se mai auzise un asemenea volum sonor de la căderea Bastiliei.

Era totdeauna ceva de cuceritor în Berlioz atunci cînd îşi manevra forţele orchestrale în execuţia unei asemenea lucrări. Fiecare orchestră avea propriul ei dirijor, iar corurile erau conduse de comandanţi cu un rang mai mic, toţi aceştia primindu-şi ordinele de la „generalisimul" însuşi, care lua poza unui Napoleon muzical năpustindu-se pe cîmpul de luptă. Berlioz a fost primul mare dirijor de orchestră şi prototipul marilor maeştri de azi. Nu e de mirare că lumea contemporană nu prea ştia cum să-l abordeze, găsindu-i atît opera, cît şi personalitatea cam greu de asimilat. El sugera totdeauna ceva monstruos, iar Heinrich Heine îl caracterizează astfel: „Iată o bătaie de aripi ce ne dezvăluie o pasăre cîntătoare cu totul neobişnuită; e un fel de priveghetoare uriaşă, o ciocîrlie de mărimea vulturului, aşa cum trebuie să fi existat la începutul lumii".

IDEILE

Dinamica perioadei revoluţionare, cu frămîntările ei sociale, politice şi industriale, îi punea pe artişti în faţa unei lumi aflate în rapidă modificare. Deplasarea avuţiei şi a răspunderii de la aristocraţie spre burghezie aduce schimbări corespunzătoare în ceea ce priveşte clientela pentru

care se construiesc clădiri, se sculptează statui, se pictează tablouri şi se compune muzică. Arta nu mai este creată doar pentru un mic grup de nobili rafinaţi, ci se adresează unui public mai larg şi mai anonim, compus în principal din burghezi. Din partea acestui public nu se puteau aştepta fineţe, subtilitate şi pătrundere intelectuală. Acum artistul trebuie să desfete, să îndemne, să uluiască. Arhitectul nu mai poate conta pe un singur client pentru un proiect monumental, ci trebuie să ofere unei clientele numeroase clădiri mai mici, cu variaţii de stil şi de gust.

Pentru arte consecinţele sînt profunde şi cuprinzătoare. Diferitele tehnici se apropie între ele, pictura şi muzica în special însoţindu-se cu literatura în aluzii poetice şi interpretări programatice. Culoarea în pictură, ca şi timbrul—culoarea sunetelor—în muzică, devin importante în vocabularul romantic. Mai mult, nu este de ajuns ca artistul să fie un bun meşteşugar. El trebuie să aibă o personalitate marcantă şi să îmbrăţişeze cauze eroice. Mai presus de orice, romantismul implică o psihologie a evadării dintr-o lume tot mai mecanizată şi industrializată. Principalul flux al ideilor romantice curge acum dinspre înrudirea artelor, colorism, individualism şi naţionalism către diferite mijloace de evitare a realităţii: reînvierea trecutului, întoarcerea la natură, exotismul.

ÎNRUDIREA ARTELOR ŞI COLORISMUL. Pictorii şi sculptorii încep să lucreze într-o mai mare varietate de forme decît înainte; poeţii şi muzicienii ne dezvăluie şi ei fragmentarea lumii în care trăiesc, scriind lucrări mai scurte şi, în general, dovedindu-se incapabili să perceapă acea lume ca un tot sistematic. Chiar atunci cînd un muzician ca Berlioz compune simfonii, roadele nu mai sînt structurile universale, atotcuprinzătoare ale lui Beethoven, ci succesiuni de piese de gen legate între ele printr-un program de sorginte literară sau printr-un motiv ce se repetă, creînd aparenţa unităţii.

Tot nouă era şi ideea că o operă artistică nu constituie un întreg autonom, ci ceva legat prin

multiple conexiuni interne şi externe cu alte opere. Această idee a debutat prin încercările anumitor artişti de a depăşi limitările arbitrare şi regulile tehnice impuse de domeniile respective. Literatura epocii abundă în aluzii muzicale; la rîndul lor, muzicienii se inspiră din literatură pentru lucrările lor programatice. Arhitecţii erau puşi să înalţe castel de basm scoase din romanele lui Walpole, Hugo şi Scott. Este greu să ne gîndim la pictura unui Delacroix ori la muzica unui Berlioz fără să ne vină în minte Vergiliu, Dante, Goethe şi Byron. Efectul asupra muzicii s-a concretizat într-o mulţime de forme noi şi hibride, ca simfonia cu program şi poemul simfonic. Arta sunetelor se însoţise de la bun început cu cuvintele, iar muzica cu program nu era nicidecum o invenţie a secolului al XIX-lea. Nici o altă perioadă, totuşi, nu clădise un întreg stil pe această asociere. Există, de asemenea, o distincţie apreciabilă între punerea unui text pe muzică (într-un cîntec, bunăoară) sau dramatizarea muzicală a unei piese (ca în cazul operei) şi legarea unei forme pur orchestrale de spiritul unui poem sau tratarea succesivă a unor episoade literare dintr-un roman. Berlioz scrie uverturi nu numai la opere, ci şi la romane ca *Waverley* şi *Rob Roy* de Walter Scott. Mendelssohn-Bartholdy scrie *Cîntece fără cuvinte* pentru pian, lăsînd fantezia ascultătorului să furnizeze textul, iar *Simfonia fantastică* şi *Harold în Italia* de Berlioz devin un fel de opere fără libret. În lucrările sale mai tîrzii, ca „simfonia dramatică" *Romeo şi Julieta* şi „legenda dramatică" *Damnaţiunea lui Faust*, scrise pentru solişti, cor şi orchestră, Berlioz compune în fapt opere de concert, lăsînd decorurile şi costumele în seama imaginaţiei spectatorului. Această tendinţă va continua, atingîndu-şi punctul culminant în dramele muzicale wagneriene, concepute ca *Gesamtkunstwerke*, adică „opere de artă totale".

Printre inovaţiile importante ale vremii găsim sublinierea crescîndă a culorii în diferitele arte, atît ca scop în sine, cît şi pentru putinţa ei de a transmite sensuri simbolice. Pentru arhitecţi

şi sculptori, culoarea se asociază cu pitorescul şi cu culoarea locală. Poezia începe să depindă de sunetele cuvintelor şi de efectul lor asupra simţurilor mai curînd decît asupra minţii. *Sabatul vrăjitoarelor* de Hugo, cu repetările lui de tipare sonore şi coloristice, ar fi practic fără înţeles dacă i-ar lipsi timbrul literar. Pentru Delacroix, mai presus de linie şi de compoziţie, culoarea este factorul pe care îl foloseşte în realizarea intensităţii expresive. „Dacă tonurile sînt bune", scrie el în *Jurnalul* său în 1847, „liniile se vor aranja de la sine". Berlioz poate fi înţeles numai dacă ascultăm ideile lui muzicale în orchestraţia originală. El e un compozitor ale cărei lucrări resping orice transcripţie. Dacă solo-ul de corn englez din *Scenă la ţară*, partea a treia din *Simfonia fantastică*, ar fi executat de flaut sau de clarinet, intenţia expresivă a lui Berlioz ar dispărea imediat. Acest exemplu ne arată în ce măsură conta Berlioz pe timbrul specific al diferitelor instrumente; în mîinile lui orchestraţia devine ea însăşi o dimensiune a muzicii, capabilă să-şi transmită propriul mesaj, independent de melodie şi ritm. Atît Delacroix cît şi Berlioz îşi bazează stilul mai ales pe culoare.

INDIVIDUALISMUL ŞI NAŢIONALISMUL ROMANTIC. Perioada romantică este totodată o perioadă a emancipării individului şi o epocă a omului puternic, care poate atinge culmi prin străduinţa sa. Napoleon îşi lăsase pecetea pe această epocă, prin predominanţa lui pe tărîm militar şi politic, dînd astfel naştere ideii unei predominanţe similare în lumile mai mici ale literelor, picturii, sculpturii, arhitecturii şi muzicii. Artiştii rivalizează pentru treapta cea mai de sus a scării în domeniile respective. Sub raportul virtuozităţii literare cu greu putea fi întrecut un Victor Hugo, care scria cu măiestrie în oricare stil; Viollet-le-Duc şi alţi arhitecţi puteau imita orice clădire din istoria arhitecturii; iar numele unor străluciţi compozitori-interpreţi ca Paganini şi Liszt au intrat în legendă.

 Toate acestea constituiau, poate, o afirmare vehe-

mentă a eului ce se micşora în faţa crescîndei colectivizări sociale. Fiecare operă de artă este asociată cu personalitatea unui anumit individ. Nu mai era de ajuns ca artistul să fie maestru în meşteşugul său, oricît de mare i-ar fi fost iscusinţa: el trebuia să fie de asemenea un mare om, un profet, un lider. Era deci o epocă a autobiografiilor, memoriilor, portretelor şi „punerii în scenă". Voinţa de a „crea o biografie", necesitatea de a „duce o viaţă" luau deseori atît de mult timp, încît dăunau realizării artistice. Mai mult decît în orice altă perioadă, artistul, pe lîngă activităţile sale artistice, trebuia să fie o personalitate mondenă. Locul lui în societate fusese o preocupare majoră pentru oameni ca David şi Beethoven, care îmbinau fervoarea moralistă a gîndirii revoluţionare cu simţul responsabilităţii sociale. Apărarea de către David a cauzei artei în parlamentul francez şi atitudinea lui Beethoven, ca egal social, faţă de clienţii săi, ni-i arată pe amîndoi ca artişti moderni, care aşezau noblețea geniului mai presus de cea a naşterii.

Un mare om, totuşi, nu putea exista într-un vid social sau politic. Byron, Delacroix şi alţii se simţeau obligaţi să-şi canalizeze talentul şi energia spre cauza eliberării poporului grec de sub tirania turcească. Nu conta prea mult dacă artistul se vedea pe sine într-un rol clasic, de Prometeu, sau în postura medievală de cavaler apărător al celor slabi contra celor puternici. Tot ce îi trebuia era un context geografic, o culoare locală şi un mediu lingvistic adecvat nevoilor sale creatoare. Unii îl găseau în poveştile populare şi baladele unui anumit ţinut; alţii, în colecţii şi variante de epopei spaniole, balade scoţiene şi basme germane; alţii, în compunerea de simfonii italiene, rapsodii ungare şi mazurci poloneze. În acest sens naţionalismul, ca şi reînvierea evului mediu, era o declaraţie nordică de independenţă culturală faţă de tradiţia mediteraneană, legată nemijlocit, în Anglia şi Germania, de rezistenţa contra lui Napoleon ca Cezar modern. Naţionalismul lui Berlioz se exprimă în mod mai subtil, dar operele

lui fără cuvinte, operele de concert şi dramele muzicale sînt o abatere de la tradiţia operei italiene la fel de netă ca şi muzica lui Weber în Germania.

EVAZIONISMUL. În perioada romantică se remarcă o despărţire tot mai largă între realităţile generate de începutul erei industriale şi tendinţele evazioniste din artă. Ca oglindire a progresului tehnic, o Şcoală politehnică fusese creată în 1794 de către guvernul revoluţionar. Napoleon însă, la sfatul lui David şi al altora, permite înfiinţarea separată a unei Şcoli de arte frumoase în 1806. Prin pregătirea inginerilor într-o şcoală şi a arhitecţilor în alta, tehnicile constructive tind să se despartă de aspectele stilistice ale arhitecturii. Cînd arhitecţii încep să recurgă la fontă, ei o folosesc pentru construcţia unor castele fanteziste şi catedrale neomedievale, iar cînd muzicienii încep că compună pentru corni şi tromboane perfecţionate, acestea sînt menite să sune Judecata de apoi şi să aducă în simfonii focul şi pucioasa iadului medieval. În general, deci, semnificaţia deplină a revoluţiei industriale va rămîne să fie exploatată de o epocă ulterioară.

Revoluţiile americană şi franceză, care stîrniseră la început atîtea speranţe mari, făgăduind iminenta eliberare a omului, sînt urmate de o reacţie frizînd pesimismul atunci cînd rezultatele nu justifică aceste aşteptări exagerat de optimiste. Iar cînd Revoluţia din iulie 1830 îl alungă pe ultimul dintre Bourboni, burghezia franceză capătă în sfîrşit un rege croit după propria ei asemănare. Văzîndu-l pe Ludovic Filip în gheroc, cu umbrela în mînă, ducîndu-se pe bulevard spre bursă, burghezii erau cam dezamăgiţi să constate că regele lor este — ca şi ei — mai voinic trupeşte decît sufleteşte şi — iarăşi ca şi ei — mai interesat în problemele materiale decît în cele ideale. Înşelaţi oarecum în aşteptările lor, este de mirare că ei au căutat o compensaţie psihologică în visuri despre figurile regale mai strălucitoare din trecut, a

căror cutezanţă implica aventuri mai mari decît

cumpărarea și vînzarea de acțiuni la bursă? Cum putea oare Ludovic Filip, monarhul locuind într-un palat în care găsea tot confortul burghez al instalațiilor sanitare moderne, să se compare în fantezia populară cu temerarul Delfin al Ioanei d'Arc, care trăia o viață plină de primejdii, urmărit de neîmpăcații săi dușmani dintr-un castel umed și friguros în altul?

Activitățile rîmelor lui Darwin, de exemplu, erau infinit mai utile decît sublimul spectacol oferit de unul din leii lui Delacroix în încleștare mortală cu un armăsar. Dar cum puteau oare acești viermi să capteze imaginația populară așa cum o făceau leii? O fabrică de mare productivitate sau un ingenios sistem de canalizare urbană sînt mult mai puțin interesante ca imagini picturale și poetice decît interiorul unui harem oriental sau malurile umbrite de palmieri ale Gangelui. Deși doreau să utilizeze roadele revoluției industriale ca mijloace auxiliare în crearea și difuzarea operelor de artă, artiștii vremii erau foarte convinși că noile tehnologii nu făceau lumea lor mai frumoasă. Se lărgește astfel discrepanța dintre utilitate și frumusețe. Refuzînd să se împace cu realitatea, artiștii caută căi și mijloace tot mai fanteziste de a o evita. Desigur, ei știau ce se întîmplă în lume. Ca intelectuali, erau mai bine educați și informați decît fuseseră înainte grupuri sociale asemănătoare.

Folosind mijloacele de evadare din realitate, artiștii știu perfect ce caută să evite. „Orice epocă afară de aceasta; orice loc afară de acesta" devine lozinca romantismului. Nostalgia timpurilor trecute — fie ele antichitatea greco-romană sau evul mediu — se exprimă în diferite modalități de reînviere a acestor timpuri. Cum stilurile clasic și medieval, reînviate acum, erau recunoscute ca stiluri oficiale și cum ele au dăinuit mai mult decît alte aspecte ale romantismului, le-am acordat o atenție sporită în paginile de față. Dar vocabularul mai amplu al evazionismului romantic cuprinde și mișcarea de „întoarcere

la natură", tînjirea după paradisul pierdut al traiului simplu păstoresc, și exotismul, cu plăsmuirile lui de viață pe meleaguri îndepărtate.

REÎNVIEREA TRECUTULUI. Neoclasicismul fusese prima formă de reînviere a trecutului, iar pasiunea pentru exactitate l-a împărțit curînd în două curente distincte, grec și roman. Prin romane istorice și fantezii romantice se redeșteaptă interesul pentru epoca medievală, iar pe măsură ce medieviștii își amplifică studiile, artiștii pătrund și ei mai adînc în evul mediu. Urmează apoi reînvierea stilurilor gotic, romanic și bizantin. Afinitatea romantică pentru trecut se transformă în admirație pentru Renaștere și baroc. Biblioteca Ste. Geneviève din Paris (fig. 359, 360) și Biblioteca publică din Boston, cel puțin în privința exteriorului, reînvie arhitectura renascentistă, iar Opera din Paris, a cărei construcție începe în 1861, reînvie Versailles-ul lui Ludovic al XIV-lea. Wagner compune *Rienzi* după un roman de Bulwer-Lytton al cărui erou este un conducător din perioada Renașterii romane, iar Mendelssohn-Bartholdy redescoperă măreția oratoriilor lui Bach și în 1829 prezintă *Pasiunea după Matei* pentru prima oară de la moartea compozitorului.

Retrospectiv, antiteza clasic-romantic din secolul al XIX-lea s-a rezolvat, deoarece ambele laturi sînt văzute azi ca părți componente ale aceleiași idei mai largi de reînviere a trecutului. Artiștii care trăiesc în perioada post-napoleoniană se inspirau cu egală ușurință din izvoare greco-romane sau medievale. John Nash, de pildă, și-a construit o casă orășenească în stil neoclasic la Londra și un castel gotic romantic la țară; Rude sculpta statui reprezentînd nimfe romane, dar și pe Ioana d'Arc; Ingres picta *Apoteoza lui Homer* (fig. 327) și, mai tîrziu, pe Fecioara din Orléans; Keats scria *Odă la o urnă greacă*, dar și *Ajunul Sf. Agnes;* Victor Hugo publică ode neoclasice în același volum cu baladele sale medievale. Berlioz îl admira pe Vergiliu tot atît de mult ca și Dante

 și scrie *Troienii la Cartagina*, o operă inspirată

din *Eneida*, dar și *Recviemul* bazat pe imnul medieval *Dies irae*. După ce neoclasicismul și romantismul și-au încheiat cariera, ideea reînvierii trecutului a dus, spre sfîrșitul veacului al XIX-lea, la un larg eclectism, arhitectul virtuoz putînd construi în orice stil trecut, pictorul putînd lucra un portret sau o pînză istorică à la Tițian ori Rubens, poetul putînd recurge ușor la orice formă sau organizare metrică, iar compozitorul putînd realiza după plac, la orga sa, o pedală renascentistă ori barocă.

Anglia și Germania reclamă fiecare stilul gotic ca aparținîndu-i; pentru ele acesta era o separare conștientă de idealurile antichității greco-romane, ca și de reînvierea acestora în stilurile renascentist, baroc și neoclasic. În Anglia mai ales, reînvierea goticului se asociază strîns cu valul de prosperitate generat de o mare dezvoltare industrială, cu o pronunțată mîndrie națională și cu reacția contra imperiului napoleonian, care amenințase să-l distrugă pe cel britanic. O reafirmare a despărțirii bisericii anglicane de Roma ia forma Mișcării de la Oxford, care viza, printre altele, renunțarea la formele arhitecturale greco-romane ca esențialmente păgîne și revenirea la liturghia medievală, care cerea un cadru potrivit.

În Germania, reînvierea goticului se manifestă ca o viziune a gloriei naționale trecute în contextul intrării acestei țări pe scena europeană sub Carol cel Mare, pe care germanii îl adoptă ca eroul lor național, *Karl der Grosse*. Relativa securitate și preponderență a Germaniei în cadrul Sfîntului imperiu roman continuase, cu intermitențe, pînă în veacul al XVI-lea, cînd domnește Carol al V-lea de Habsburg, ultimul împărat puternic. Trecutul joacă deci un rol însemnat în reafirmarea puterii germane în secolul al XIX-lea, bazată pe amintirea unui imperiu dominat de Nord. Împins la acțiune prin desființarea Sfîntului imperiu sub Napoleon, naționalismul german fermentează în secolul al XIX-lea, maturizîndu-se în vinul tare al politicii lui Bismarck, al cărei buchet le amintea cunoscătorilor teutoni de aro-

ma eroică a unor vremuri mai vechi, de Atila, Alaric și Frederic Barbarossa.

Începînd din Renaștere și trecînd prin barocul aristocratic și prin secolul al XVIII-lea, arta franceză a rămas strîns legată de formele tradiționale greco-romane. În timpul Revoluției din 1789 și după aceasta, un val de anticlericalism a dus la nimicirea fizică a mai multor edificii medievale, ca protest împotriva influenței bisericești și ca vestire a noii libertăți. Neoclasicismul primului imperiu continuă pînă în primii ani ai veacului al XIX-lea și, deși slăbit sub restaurația bourbonă, s-a bucurat cel puțin de aprobare oficială pînă la Revoluția din iulie 1830. Sub suprafața politică însă, distrugerea monumentelor medievale stimulase indirect anumite cercuri să păstreze în muzee părți din aceste monumente. Cînd unora dintre francezi li s-a atras atenția asupra gloriei propriului lor trecut medieval, într-o vreme cînd valul popular de entuziasm neomedieval căpăta mari proporții în Anglia și Germania, acest lucru nu putea rămîne fără urmări în Franța. Spre deosebire de Anglia și Germania, țări protestante, Franța rupsese legăturile cu catolicismul doar un scurt răstimp, sub primul val de fervoare revoluționară. Chiar și Napoleon găsise că este util din punct de vedere politic să încheie un concordat cu Vaticanul și să se încoroneze în lăcașul sacru al catedralei Notre-Dame din Paris și în prezența suveranului pontif.

Cum statul francez era suficient de puternic pentru a rezista presiunii străine chiar și în vremea Revoluției, lansîndu-se ulterior în cucerirea continentului, sub Napoleon, nu exista nici un complex de inferioritate național. Foarte semnificativ, numai după ce puterea națională franceză a fost îngenuncheată de coaliția ce l-a înfrînt pe Napoleon a reușit stilul romantic să se impună minții și imaginației francezilor. Dar și atunci, el a durat oficial mai puțin de o generație, adică între revoluțiile din 1830 și 1848.

Reînvierea evului mediu se întîlnește și pe scena americană. La New York, printre zgîrie-norii mai

scunzi de pe Broadway, se înalţă turnurile gotice ale bisericii Trinity. Alte exemple sînt două biserici construite de Renwick — biserica Grace (fig. 343) şi catedrala St. Patrick, ambele datînd de la mijlocul veacului trecut. Multe colegii şi universităţi americane, în zelul lor de a se identifica cu cauze străvechi şi onorabile, şi-au clădit sedii în stilul neomedieval. Iar prin întreaga ţară sînt răspîndite case de paiantă, locuinţe-castel, gări şi alte edificii publice, care dovedesc marea influenţă a reînvierii formelor medievale asupra arhitecturii americane din secolul trecut.

ÎNAPOI LA NATURĂ. Rousseau trîmbiţase deja chemarea „Înapoi la natură" spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Prin aceasta el confrunta imaginea şlefuită, civilizată a aristocratului cu cea a unei făpturi de o nobilă sălbăticie, al cărei farmec rustic se dobîndea prin evitarea societăţii şi prin comuniunea cu o natură nepervertită de mîna omului. Cît despre sine, Rousseau era foarte bucuros să fie primit în cercurile curţii, iar mica lui operă rustică *Ghicitorul satului* s-a reprezentat la Versailles, cu mare succes, în faţa regelui Ludovic al XVI-lea. Dar ideea casei de ţară, cu fermă de lapte şi cu moară (fig. 344), pe care regina Maria Antoaneta şi-a construit-o în mijlocul grădinilor de o rigidă simetrie de la Versailles, venea în parte de la el.

Ideea reîntoarcerii la natură a prins rădăcini, devenind una din cele mai răspîndite căi de evaziune pentru acea parte a societăţii care trăia în oraşe şi visa o viaţă idilică la ţară, pe care nu avea însă de gînd s-o trăiască. Aceşti oameni se delectau în schimb citind poezii pline de imagini din natură, ca şi balade populare şi basme. Ei atîrnau pe pereţii apartamentelor şi caselor lor citadine peisaje de Corot şi prea cunoscutele, acum, scene ţărăneşti de Millet. *Simfonia pastorală* de Beethoven şi *Murmurul pădurii* de Wagner, plus zeci de cîntece şi piese pentru pian, aduceau nota bucolică necesară în muzică. Opera *Freischütz* a lui Weber, care fusese succesul sezonului la Paris

în 1826, releva unele aspecte mai întunecate ale naturii. În ea se pune accentul pe puterea sinistră a nopţii, iar forţele dominate de aceasta sînt zugrăvite pregnant în strania scenă din „Viroaga lupului". Aici natura, la fel ca în Faust, prezintă aspecte malefice şi benefice, şi în ambele lucrări se dezlănţuie stihii teribile, ca şi puteri de natură magică şi fantastică.

Printre peisagişti se remarcă John Constable, cu calmele sale studii asupra naturii rustice englezeşti, cum sînt *Carul de fîn* şi *Catedrala din Salisbury văzută dinspre grădina episcopală* (fig. 345). Comparată cu peisajele de Claude Lorrain pe care le admira Constable (fig. 274), compoziţia acestei din urmă lucrări este distinsă, degajată ca un parc englezesc, cu înfăţişare mai sălbatică, alături de unul francez, foarte precis lucrat şi îngrijit. Preocuparea majoră a lui Constable este să redea aspectele nestatornice ale atmosferei; infinita gamă de intensităţi ale luminii în zile senine, ploioase ori ceţoase; lumina solară filtrată prin verdele translucid al frunzelor; reflexele schimbătoare, variate ale cerului şi ale norilor trecători pe suprafeţe de apă. Pentru a surprinde aceste efecte, Constable făcea numeroase schiţe în ulei după natură, terminîndu-şi apoi tablourile în studio. Expuse la Paris, tablourile lui au creat mare senzaţie prin prospeţimea, căldura şi spontaneitatea lor. Delacroix admira îndrăzneala lui Constable în folosirea culorii, iar forţa descriptivă şi inovaţiile tehnice ale pictorului englez vor avea, mai tîrziu, o influenţă considerabilă asupra impresioniştilor.

În contrast cu ţelul lui Constable de redare exactă a fenomenelor naturale, picturile lui J. M. W. Turner, un alt artist englez, contemporan cu el, sînt inovaţii poetice şi experienţe afective cu un persistent parfum de melancolie romantică. În primele sale picturi Turner porneşte cu variaţiuni la peisajele lui Claude Lorrain, pe care îl admira mai presus de orice alt artist. Stilul lui se îndepărtează apoi, treptat, de aceste picturi, către efecte vizuale mai pronunţate, nuanţele de gri şi brun făcînd loc unor culori dulci, de pastel

și unor tonalități galbene și portocalii irizate. Așa cum sugerează titlurile picturilor lui, Turner caută să fixeze pe pînză forțele elementare ale naturii — *Viscol: Hanibal trecînd Alpii cu armata sa; Umbră și întuneric: Seara potopolui; Naufragiul unui vas de transportat trupe; Incendiu pe mare; Încărcare de cărbuni noaptea.*

În una din lucrările tîrzii ale lui Turner, *Ploaie, abur și viteză: Marea cale ferată de vest*, spectatorul simte impactul mișcării rapide a expresului de Edinburgh, care trece pe un pod sub bătaia aprigă a ploii. Iepurele alergînd în fața trenului simbolizează atît viteza, cît și viziunea romantică despre tehnologia modernă ca amenințare la adresa naturii și a fundamentelor organice ale vieții. În vîrtejul năvalnic de vînt și ploaie, focarul locomotivei s-a încins pînă la roșu, contrastînd cu albastrul închis al vagoanelor de pasageri și cu petele sinilii de pe cer. Constable l-a mustrat cîndva pe Turner pentru „viziunile eterice pictate cu abur colorat". Retrospectiv însă, pînzele luminoase ale lui Turner, lumina sa multicoloră și efectele aeriene diafane fac din el unul din cei mai îndrăzneți coloriști din istoria picturii, originalitatea lui derivînd, într-o anumită măsură, din teoria lui Goethe asupra luminii și culorii ca mijloace de redare a emoțiilor și atmosferei.

EXOTISMUL. Mireasma îmbătătoare a Orientului pătrundea și în nările — iar, de acolo, în fantezia — amatorilor de artă, intelectualilor și artiștilor romantici. În timp ce oameni de afaceri abili deschideau noi piețe externe și misionari plecau din Europa spre a încerca să creeze punți între lumea creștină și cea „păgînă", artiștii se străduiau să captiveze imaginația populară cu scene de mister exotic legate de țări și popoare îndepărtate. Încă din 1759 Arthur Murphy proclamase, în prologul la o piesă intitulată *Orfanii din China:* „Destul cu Grecia și Roma; comorile secătuite ale acestor țări nu ne mai pot fermeca acum". Și astfel la repertoriul imaginativ s-a adăugat lumea orientală, iar imaginea ei schimbătoare se oglindește în artă,

sub o formă sau alta, pînă în ziua de azi. Reflexe ale acestei faze de început găsim în opere ca *Întîlnire neprevăzută* (sau *Pelerinaj la Mecca*) de Gluck (1764) și *Răpirea din serai* de Mozart (1785), cu decorul ei de harem turcesc, ori în romanul cu subiect oriental *Vathek* de William Beckford (1786). Parcul Kew din Londra era presărat cu o mare varietate de construcții fanteziste. Unele poteci duceau spre mici pavilioane rococo, altele spre temple grecești ori capele gotice. Se mai aflau acolo o moschee musulmană, un palat maur și o casă a lui Confucius. O pagodă, clădită de palladianul conservator William Chambers, este singura dintre aceste bagatele care mai există acum.

Doar cu puțin timp mai tîrziu, Napoleon dădea bătălia de la Piramide (1798). În Anglia, un poem de Robert Southey, *Thalaba distrugătorul* (1799) cuprindea scene intitulate „Cercul din deșert" și „Viața într-un cort arab". Saloanele vremii erau tapetate cu imagini din China mandarinilor, iar amfitrioanele mondene serveau ceaiul la mese chinezești în stil Chippendale. Prințul regent al Angliei, asemeni hanului Kubla din poemul lui Coleridge, și-a înălțat un palat „ca-n basme".

Mai puțin poetic, dar nu și mai puțin fantezist, acesta era pavilionul oriental construit din însărcinarea prințului la Brighton, stațiunea sa balneară favorită. Arhitectul John Nash, care clădise anterior un conac exotic pentru un client ce trăise în India, realizează aici un edificiu bizar, ieșit parcă din *O mie și una de nopți*, într-un stil cunoscut ca „gotic indian". Exteriorul este o fantezie exotică de minarete și cupole, turnulețe și pagode, toate construite pe carcase de fontă (fig. 346). Pe plafonul sufrageriei este pictat un palmier cu frunzele desfăcute (fig. 347). Candelabre în chip de nuferi atîrnă de ghearele din fontă ale unor dragoni solzoși, decorul fiind completat cu lămpi în formă de lotus, obiecte orientale lăcuite și mobilă „chinezească" Chippendale.

În 1819 Schopenhauer publică lucrarea sa *Lumea ca voință și reprezentare*, bazată pe filosofia orientală a negării voinței. Revoltat contra ratio-

nalismului academic şi naturalismului ştiinţific al epocii sale, Schopenhauer se îndreaptă spre misticismul oriental. El credea că omul se poate împăca cu sine însuşi, că poate trăi în armonie cu semenii lui şi că se poate elibera în infinit dacă renunţă la ambiţii personale şi foloase materiale. Richard Wagner preia această idee în finalul operei *Tristan şi Isolda*, unde nefericita eroină, după moartea iubitului ei, aspiră la extazul Nirvanei, lăsîndu-şi spiritul chinuit în voia ritmurilor cosmice ale universului.

Pitoreştile stampe japoneze, care încep să ajungă în Europa după călătoria amiralului Perry (1852—1854), au un efect considerabil asupra picturii. În 1860 Gautier publică o carte cu titlul *Orientul*, bazată pe călătoriile lui, iar 1861 se montează opera *Cercheza* de Auber. Tot acum Delacroix îşi pictează unul din ultimele tablouri, *Vînătoare de lei*, o vie prezentare a luptei dîrze duse de oameni şi animale contra ferocităţii nestăpînite a fiarelor. Opera lui Gounod *Regina din Saba* se reprezintă în 1862, şi cam tot atunci Ingres îşi termină tabloul *Baia turcească* (fig. 348). Goana după cadre exotice va culmina cu două dintre cele mai mari lucrări ale repertoriului liric: *Aida* de Verdi, scrisă în 1871 pentru opera din Cairo, cu prilejul inaugurării Canalului Suez, şi *Carmen* de Bizet, care, bazată pe o nuvelă de Mérimée, se va reprezenta prima oară în 1875. Către finele secolului exotismul începe să pălească, iar scriitorul realist Zola îl ia în rîs pe confratele său romantic Gautier, căruia „îi trebuiau o cămilă şi patru beduini murdari pentru a-i stîrni mintea la muncă creatoare".

CRONOLOGIE / Mijlocul secolului al XIX-lea

Istorie generală

1814 Căderea lui Napoleon. Restaurarea monarhiei sub Ludovic al XVIII-lea
1821 Moartea lui Napoleon
1824 Carol al X-lea îi urmează lui Ludovic al XVIII-lea

1830 Revoluţia din iulie răstoarnă vechea ramură a Burbonilor. Ludovic Filip îşi începe domnia ca monarh cu puteri limitate
1837 Ludovic Filip înfiinţează Comisia pentru conservarea monumentelor istorice
1840 Guizot, istoric şi om politic francez, devine prim-ministru
1848 Revoluţia din februarie răstoarnă regimul lui Ludovic Filip. Proclamarea celei de-a doua republici; este ales preşedintele Louis Napoleon, nepotul lui Napoleon I
1852 Louis Napoleon este ales împărat; domneşte ca Napoleon al III-lea
1870 Napoleon al III-lea abdică după înfrîngerea Franţei în războiul cu Prusia. Proclamarea celei de-a treia republici

Arhitecţi

1726— 1796 William Chambers
1748— 1813 James Wyatt
1752— 1835 John Nash
1790— 1853 François-Christian Gau
1795— 1860 Charles Barry
1802— 1878 Richard Upjohn
1814— 1879 Eugène Viollet-le-Duc
1817— 1885 Théodore Ballu
1818— 1895 James Renwick
1824— 1881 George Street

Sculptori

1784— 1855 François Rude
1787— 1843 Jean-Pierre Cortot
1796— 1875 Antoine-Louis Barye

Pictori

1771— 1935 Antoine-Jean Gros
1775— 1851 J. M. W. Turner
1776— 1837 John Constable
1780— 1867 J.-A.-D. Ingres
1791— 1824 Théodore Géricault
1796— 1875 Camille Corot
1798— 1865 Eugène Delacroix
1808— 1879 Honoré Daumier
1814— 1875 François Daumier

Scriitori

1717— 1797 Horace Walpole
1749— 1832 Johan Wolfgang von Gothe
1766— 1817 Germaine de Staël

1768— 1848 Chateaubriand
1771— 1832 Walter Scott
1774— 1843 Robert Southey
1783— 1842 Stendhal (Henri Beyle)
1787— 1874 François Guizot
1788— 1824 George Gordon lord Byron
1788— 1860 Arthur Schopenhauer
1792— 1822 Percy Bisshe Shelley
1795— 1821 John Keats
1797— 1856 Heinrich Heine
1799— 1850 Honoré de Balzac
1802— 1870 Alexandre Dumas-père
1802— 1885 Victor Hugo
1803— 1870 Prosper Mérimée
1804— 1876 George Sand
1811— 1872 Théophile Gautier

Muzicieni

1782— 1871 Daniel Auber
1782— 1842 Niccolò Paganini
1784— 1859 Ludwig Spohr
1786— 1826 Carl Maria von Weber
1791— 1864 Giacomo Meyerbeer
1803— 1869 Hector Berlioz
1809— 1849 Frédéric Chopin
1809— 1847 Felix Mendelssohn-Bartholdy
1810— 1856 Robert Schumann
1811— 1886 Franz Liszt
1813— 1883 Richard Wagner
1813— 1901 Giuseppe Verdi
1818— 1893 Charles Gounod
1833— 1897 Johannes Brahms
1828— 1875 Georges Bizet

20. Stilurile realist și impresionist

PARIS, SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Dacă neoclasicismul și romantismul se caracterizau mai ales prin fuga de realitate, realismul și impresionismul încearcă să se adapteze lumii contemporane. O măsură a forței progresului social ne-o dă apariția și căderea rapidă a mai multor forme de guvernămînt în Franța între 1789 și 1852. Între monarhia absolută a lui Ludovic al XVI-lea și imperiul lui Napoleon al III-lea, Parisul cunoaște o dictatură revoluționară, o republică, imperiul napoleonian, restaurația, o monarhie constituțională și o comună socialistă. Deși toate aceste răsturnări politice stîrneau mare vîlvă, schimbări mai importante și mai radicale se nășteau din revoluția industrială a epocii. Înmulțirea fabricilor ce foloseau noile tehnici mecanice de producție implica o trecere de la o economie agrară la una urbană, ca și migrația unei mari mase de oameni de la țară spre orașe. Dacă în veacul al XVIII-lea omul muncii putea evalua imediat produsul fermei sale ori găsea mulțumire imediată în terminarea unei frumoase perechi de pantofi lucrați manual, omologul său din veacul al XIX-lea își procura cu elementele intangibile ale timpului și muncii sale o existență precară și insuficientă.

Aplicarea cunoștințelor științifice moderne în cadrul progresului industrial deschide acum multe

posibilităţi şi în artă. Materiale noi (de pildă, fonta) înlesnesc construcţia rapidă a unor clădiri şi asigură mijloace prin care elemente decorative complexe, pînă acum lucrate dificil cu mîna, să poată fi produse rapid şi ieftin, satisfăcînd astfel cerinţe de ordin practic ori artistic. Şi pictura este îndatorată ştiinţei moderne pentru crearea pigmenţilor chimici. Produsele sintetice încep să înlocuiască vechile culori de pămînt şi substanţele minerale, avînd deseori ca efect o strălucire şi intensitate mai mari decît ale pigmentului original. Reproduceri ieftine — litografii şi alte stampe — permit artiştilor să obţină o mai amplă difuzare a lucrărilor lor, deschizîndu-le accesul spre un nou public. Înlesnirile oferite de maşina de imprimat duc la difuzarea în masă a ziarelor, romanelor şi partiturilor muzicale. La piane, placa de fontă (care înlocuieşte lemnul) înseamnă că pianiştii pot avea acum instrumente mai mari şi mai trainice, care rămîn acordate o mai lungă perioadă de timp. Crearea unor ventile de tip nou pentru instrumentele de suflat din alamă şi relativa standardizare a producţiei acestor instrumente dau compozitorilor o anumită certitudine că vor obţine efectele orchestrale complexe pe care le cer acum în lucrările lor.

Începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea, guvernele caută formule constituţionale care să realizeze un echilibru între drepturile sociale şi progresul material; confesiunile religioase încearcă să împace străvechile concepte biblice cu noile cunoştinţe furnizate de ştiinţă; teoriile sociale se ocupă de felul cum liberalismul politic s-ar putea dezvolta alături de ortodoxia religioasă; filosofia se străduieşte să obţină o nouă împăcare între valorile absolute, statice ale idealismului şi gîndirea dinamică pe care se bazau teoriile evoluţioniste. Arhitecţii se întreabă cum mai putea rămîne munca lor în domeniul artelor frumoase, făcînd totuşi uz de noile materiale şi tehnologii aflate acum la îndemîna lor. Sculptori ca Rodin caută să înlocuiască temele tradiţionale mitologice şi istorice cu altele, mai legate de contemporaneitate. Pictorii realişti

şi impresionişti vizează o formulă de cuprindere în cadrul pictural acceptat a noilor descoperiri din fizică privind natura luminii şi perceperea ei de către ochiul uman. Romancieri ca Zola încearcă să realizeze o îmbinare între metodele ştiinţifice şi cele literare. Poeţi şi dramaturgi ca Mallarmé şi Maeterlinck urmează o cale de mijloc între realităţile unor vremi revoluţionare şi limitele tradiţionale ale expresiei poetice. Iar compozitori ca Debussy năzuiesc să împace noile descoperiri ale acusticii cu normele acceptate ale tonalităţii şi ale formei muzicale.

Guvernele şi conducătorii de state coboară din domeniul teatralului şi al cuvintelor pompoase în rutina seacă dar necesară a administraţiei funcţionăreşti. Energiile artistice se abat de la subiectele istorice şi exotice înspre viaţa cotidiană, cu întîmplările ei aparent minore. Romanele lui Balzac şi Dickens conţin comentarii şi critici sociale, la fel ca arta lui Honoré Daumier. Oamenii din Parisul lui Daumier sînt vii şi azi în lucrări de gen ca *Vagon de clasa a III-a* (fig. 349), în care simţul de critică socială al artistului se atenuează în favoarea adîncii sale înţelegeri şi compasiuni umane. Urîţenia, violenţa şi tehnicile şocante erau menite, totuşi, să dezmeticească şi nu să insulte ori să-i îndepărteze pe clienţii potenţiali.

Unii artişti găsesc totuşi viaţa atît de decepţionantă încît fac din artă singura compensare a necazurilor existenţei. Aceşti pictori şi poeţi taie pînă la urmă legăturile lor cu o posibilă clientelă burgheză, retrăgîndu-se într-o lume privată a artei, în care artiştii pictează pentru un public restrîns format din alţi pictori cu vederi similare, iar poeţii îşi consemnează inspiraţia mai ales pentru ochii şi urechile altor poeţi. Ei duc astfel viaţa nesigură a unui grup social defavorizat şi tind să se strîngă laolaltă în mici colectivităţi lipsite de perspectivă în cadrul societăţii.

Toate aceste fenomene tind să-i îndrepte pe artişti spre lumea nouă a marilor oraşe, care le oferă materiale şi inspiraţie. Naturalul este înlo-

cuit de artificial, distracţiile urbane eclipsează far-

mecul naturii. Obişnuitul precumpăneşte asupra neobişnuitului, subiectele actuale sînt net preferate celor îndepărtate în timp şi spaţiu.

PICTURA

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea principalii pictori din generaţia mai tînără respingeau aventurile romantice ale imaginaţiei şi glorificarea academică a trecutului. În detaşamentul de frunte al celor care se numeau pe sine „realişti", defineau pictura drept limbaj fizic şi excludeau metafizicul ori invizibilul se afla Gustave Courbet. În opinia lui Courbet, sfinţii şi minunile veacului al XIX-lea erau minele, maşinile şi gările. Cu ochiul ager şi cu dorinţa de a reda exact ceea ce vedea în jur, Courbet porneşte conştient la clădirea unei arte bazate pe cotidian (fig. 350). Pictura lui se ocupă de prezent, nu de trecut; de momentan, nu de permanent; de trupuri, nu de suflete; de material, nu de spiritual. Nudurile lui nu sugerează nimfe ori zeiţe, ci sînt simple modele pozînd în atelier. Sătenii pe care îi vedem în *Înmormîntare la Ornans* (fig. 350) se găsesc acolo dintr-un sentiment al datoriei. Preotul citeşte rutinier slujba morţilor, groparul aşteaptă impasibil să-şi termine treaba. Nimeni nu vădeşte mare întristare, iar ţeasta şi osul de pe marginea gropii adaugă o notă mai curînd realistă decît macabră. Totuşi, Courbet ajunge uneori la fel de împătimit după urît ca predecesorii săi după frumos. Atît Courbet cît şi colegul său mai tînăr Edouard Manet, pe care l-a influenţat, sînt uneori atraşi, fără voie, în manifestarea unui marcat interes afectiv pentru subiectele lor.

Artiştii ce l-au urmat pe Courbet caută o şi mai mare apropiere de natură, urmărind să realizeze o artă bazată pe caracterul nemijlocit al expresiei. Ei îşi scot şevaletele afară şi încearcă să picteze cît mai mult pe teren, în loc de a lucra în studio după schiţe. Aceşti pictori refuză să creeze picturi cu morală, cu mesaj sau cu vreo asociaţie literară, 242 cultivînd o indiferenţă calculată faţă de conţinutul operei. Realismul optic este împins pînă la separarea experienţei vizuale de memorie şi la evitarea oricăror asociaţii mentale ce s-ar putea naşte. În 1874 Claude Monet expune un tablou intitulat *Impresie, răsărit de soare,* care a dat numele noului curent. La început, *impresionism* era un termen de deriziune critică. Cuvîntul a rămas, şi are o anumită proprietate terminologică, denotînd incompletul, neterminatul, o chestiune de moment, un act vizual instantaneu, o senzaţie mai curînd decît o percepţie.

Este imposibil, firesc, să evidenţiem în această perioadă existenţa vreunei relaţii directe de la cauză la efect între ştiinţă şi artă, sau vreo legătură netă între optică şi pictură. Este la fel de imposibil să afirmăm că pictorii nu cunoşteau sau erau indiferenţi la lucruri ca inventarea aparatului fotografic, descoperirile ştiinţifice privind natura luminii şi noile cunoştinţe despre fiziologia ochiului. Cercetările comune ale lui Daguerre şi Niepce asupra realizării de imagini fotografice pe plăci de metal tratate chimic, cercetări care au condus la dagherotipie, deveniseră publice încă din 1839. Constatarea că imaginile vizuale depind mai ales de infime gradaţii ale intensităţii luminoase nu putea să nu aibă un efect asupra picturii. Fizicienii, printre ei Helmholtz, fac descoperiri despre componentele prismatice ale luminii albe, subliniind că senzaţia de culoare este legată mai mult de o reacţie a retinei decît de obiectele văzute înseşi. Discul culorilor demonstrează şi el că două culori separate sînt contopite de ochi într-o a treia atunci cînd rotirea este rapidă. Iar cînd se rotesc toate culorile spectrului, ochiul le percepe ca tinzînd spre alb.

Şi pictorii fac anumite speculaţii despre natura percepţiei vizuale. Forma şi spaţiul, spun ei, nu se văd în fapt, ci rezultă din variaţia de intensitate a luminii şi culorii. Obiectele nu sînt atît entităţi în sine, cît agenţi de absorbţie şi refracţie a luminii. Contururi nete, ba chiar şi linii ca atare, 243 nu există în natură. Umbrele, susţin ei, nu sînt

negre, ci tind să aibă o culoare complementară celei a obiectelor care le creează. Preocuparea artistului, conchid ei, se îndreaptă deci spre lumină şi culoare mai mult decît spre obiecte şi substanţe. O pictură trebuie să fie o descompunere a luminii în componentele ei, iar strălucirea se obţine folosind culorile primare ce alcătuiesc spectrul. În loc ca artistul să-şi amestece nuanţele de verde pe paletă, el trebuie să alăture pete de galben şi albastru, lăsînd amestecul în seama ochilor spectatorului. Ceea ce pare confuz din apropiere se clarifică la distanţa cuvenită. Încercînd astfel să sporească luminozitatea pînzelor lor pentru a da iluzia luminii solare trecute printr-o prismă, ei obţin un adevărat carnaval al culorii, în care ochiul parcă participă la un dans de intensităţi luminoase vibrante. Ca rezultat al acestei reevaluări a mijloacelor tehnice, impresioniştii descoperă un nou procedeu de reprezentare vizuală.

Eduard Manet pictează *Strada Mosnier* (fig. 351) în ultima parte a carierei sale artistice, sub influenţa teoriei impresioniste. În acest tablou, el creează un peisaj urban printr-o îmbinare de planuri corelate. Manet obţine efectul de adîncime prin folosirea subtilă a intensităţii cromatice mai mult decît prin perspectiva liniară. În alte versiuni ale acestei scene, el introduce în primul plan cîţiva muncitori care repară drumul. Alegerea unei asemenea scene obişnuite de stradă concordă cu preferinţa generală pentru subiecte ce pot fi percepute dintr-o privire faţă de cele care cer un studiu atent şi amănunţit; ea ilustrează şi cultivarea conştientă a accidentalului — scene întîmplătoare în care nu există relaţie afectivă cu subiectul.

Ultimul tablou mare al lui Manet, *Un bar la Folies-Bergère* este un tur de forţă tehnic de prima mînă. La prima vedere, însuşi spectatorul pare a fi clientul pe care urmează să-l servească barmana, dar aceasta este de fapt domnul cu joben şi cioc care se vede în oglindă dincolo de imaginea reflectată a fetei în colţul din dreapta sus. În mod corect, fata care serveşte la bar ar fi trebuit să stea aproape oblic în raport cu planul

pictural pentru a da o asemenea imagine, dar, recurgînd la o „licenţă poetică", Manet o prezintă din faţă. Compoziţia este strîns structurată; dubla imagine a barmanei rămase pe gînduri şi uimitoarea natură statică din primul plan definesc verticalitatea, pe cînd tejgheaua de marmură, masa din spate şi marginea reflectată a balconului asigură echilibrul orizontal. Scena boemă este scăldată într-o lumină violentă, ale cărei sclipiri sînt prinse de cristalul candelabrelor, de sticle, de glastră şi de fructieră, iar personajele se reflectă pe întinderea lucitoare a oglinzii. Cu excepţia barmanei, toate figurile sînt mai curînd sugerate, nu definite. Din cîteva tuşe viguroase Manet creează domnişoare cu binocluri de teatru, doamne în veşminte pline de culoare, domni bărboşi cu joben, surprinzînd, mai presus de toate, atmosfera unei seri de distracţie.

Renoir, contemporanul mai tînăr al lui Manet, pictase deja o scenă asemănătoare într-o cunoscută grădină de vară a Parisului, *Le Moulin de la Galette*, şi tabloul fusese expus la expoziţia impresionistă din 1877. Impactul deplin al culorii impresioniste se simte în curcubeul de nuanţe strălucitoare, mai ales în albastruri, şi în splendida calitate a luminii solare filtrate, pe care Renoir o redă cu multă măiestrie. Intenţia vădită a pictorului este să evoce atmosfera de veselie fără griji şi învolburarea dansului, ca şi de a desfăta ochiul cu o lume inefabilă de culori şi lumină.

Mai mult decît oricare alt pictor, Claude Monet este figura centrală a impresionismului, iar tabloul cu *Gara Saint-Lazare* (fig. 352) se numără printre cele mai tipice lucrări ale sale. Redarea atmosferei umede, amestecul de abur şi fum, lumina ce pătrunde, filtrată, prin fundalul deschis şi prin geamurile acoperişului, ca şi contrastul dintre spaţiile libere şi formele închise ale locomotivelor şi vagoanelor — iată lucrurile care îl preocupă cel mai mult. Nu există agitaţie, vînzoleala lumii care vine sau pleacă, mulţimi însufleţite, interacţiune oameni-maşini, aşa cum ne-am aştepta să vedem într-un asemenea cadru. Oamenii lui merg

domol dinspre sala de aşteptare către tren, iar

muncitorii îşi văd de lucru cu degajare. Tabloul devine astfel un studiu de atmosferă în nuanţe de albastru şi verde.

Deplina desfăşurare a tehnicii de „fragmentare cromatică" folosite de Monet este şi mai uşor sesizabilă în *Grădină la Giverny* (localitatea sa de domiciliu). Aici el dezintegrează lumina într-un spectru de culori vii ce încîntă ochiul, formînd pete lucitoare pe frunze, pe nuferi şi în jurul lor. Imaginile acvatice se regăsesc frecvent în pictura impresionistă. Irizaţia şi fluiditatea, reflexele suprafeţei, jocul luminii veşnic schimbătoare fac din apă mijlocul ideal de redare a caracterului fugar, inconsistent, impermanent al percepţiei vizuale. Tabloul *Nuferii* este doar una din numeroasele versiuni realizate de Monet pe aceeaşi temă (fig. 402), iar metoda de lucru ne dezvăluie că obiectele pe care le picta contau mai puţin pentru el decît lumina şi atmosfera din jurul lor. Pentru a surprinde momentul dorit, artistul lucra într-o singură zi, succesiv, mai multe pînze — una reprezentînd grădina în zori, alta în plină strălucire a dimineţii, o a treia în lumina premergătoare amurgului. În dimineaţa următoare relua scena din zori de acolo unde o lăsase în ziua precedentă; cînd se schimba lumina, relua pînza a doua, şi aşa mai departe. Cu detaşare ştiinţifică, Monet încearcă să menţină constanţa subiectelor sale pictînd în serie *Căpiţe de fîn*, *Catedrala din Rouen* sau *Gara Saint-Lazare*, astfel încît să pună accentul pe variaţia luminii şi atmosferei. Versiunile se schimbă în funcţie de anotimp, zi şi oră. Monet ar putea chiar să fie numit „meteorologul" picturii dacă interesul autentic pentru natură n-ar învinge de regulă, vrînd-nevrînd, detaşarea lui obiectivă. Aşa cum remarca odată Cézanne: „Monet este doar un ochi, dar, cerule, ce mai ochi!" Impresionismul reprezintă, evident, o artă a orăşanului, care se vede pe sine sub raportul scurgerii timpului, tensiunilor crescînde şi schimbărilor bruşte. Viaţa lui nestatornică este condusă mai ales de forţe cu un caracter trecător, iar pentru el devenirea primează asupra existenţei. Pictorii impre-

sionişti aleg în mod deliberat subiecte obişnuite — scene de stradă, copii la joacă, viaţa din barurile de noapte. Cînd se duc la ţară, ajung în suburbii, ca orăşenii într-o zi de odihnă. Ca rezultat, în efectul general al picturii impresioniste predomină strălucirea, veselia, buna dispoziţie, asupra apăsătorului şi mohorîtului. Artiştii se îmbată de lumină, nu de viaţă; ei văd lumea ca o mulţime de oglinzi ce răsfrîng un caleidoscop de culori şi de intensităţi luminoase. Ei trăiesc într-o lume vizuală de reflectări, nu de substanţe, o lume în care valorile tactile sînt înlocuite de cele vizuale. Pentru a reproduce efectele atmosferice fugare pe care le doreau, impresionistii lucrau direct după natură. Aceasta a dus la o accelerare a procesului pictural pînă acolo încît lucrul în ulei începea să semene cu tehnica mai rapidă a acuarelei. Critica de execuţie pripită şi de tehnică neglijentă adusă impresioniştilor de către contemporani era uneori deplin justificată. Dar dacă ţinem seama de scopurile acestor artişti, nu putem găsi nici o deficienţă tehnică din partea celor mai însemnaţi reprezentanţi ai curentului. Ei voiau ca picturile lor să pară spontane şi să aibă un aspect improvizat, fragmentar. Frumuseţea, ca şi culoarea, ei considerau că se află în ochiul privitorului, nu în pictura însăşi. Ei voiau să picteze nu atît ceea ce se vede, ci cum se vede. În loc să compună — operaţie ce implică o alăturare — ei caută să desprindă un aspect al experienţei şi să-l exploreze exhaustiv. Arta lor implică deci analiză mai mult decît sinteză, senzaţie mai mult decît percepţie, vedere mai mult decît pătrundere. Ca atare, obiectivitatea calmă a impresionismului reprezintă, am putea spune, triumful tehnicii asupra expresiei.

Prin cufundarea lor completă în lumea bidimensională a aparenţelor, impresioniştii ignoră conştient celelalte dimensiuni, legate de profunzimea psihologică şi de implicarea afectivă. Ca o consecinţă, ei încep curînd să fie stingheriţi de restricţiile arbitrare ale unei asemenea teorii limitate. Nici publicul nu se mulţumea cu rolul de privitor naiv ce i se rezervase. Atît artistul cît şi specta-

torul renunţaseră, deci, la un rol activ pentru cel de observator distant al vieţii, care lasă rîul experienţei să treacă pe lîngă el, fără a încerca să-i abată cursul în vreo direcţie semnificativă. La ceva mai mult de un deceniu după ce Monet expusese *Impresie, răsărit de soare*, mişcarea îşi pierduse elanul. Chiar dacă nimeni nu a pictat o *Impresie, apus de soare* pentru a marca evenimentul, impresionismul în forma sa originară luase sfîrşit, practic, odată cu ultima expoziţie impresionistă din 1886. Multe din descoperirile ce fuseseră făcute au supravieţuit totuşi, în forme modificate, în opera pictorilor postimpresionişti.

O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte de Georges Seurat ne arată felul în care teoria impresionistă a fost dusă la concluzia ei logică, aproape matematică. Lumina, umbra şi culoarea sînt încă preocupările principale, iar subiectul este tot o scenă urbană — aici, un grup destins de burghezi parizieni aflaţi la iarbă verde. În locul combinaţiilor întîmplătoare, lipsite de formalitate, totul pare la fel de strict organizat ca un vechi portret de grup familial. În locul formelor vagi, nebuloase, detalii ca turnura unei rochii, o umbreluţă de soare sau un joben sînt la fel de stilizate şi geometrice ca într-o frescă renascentistă. În loc de a-şi improviza picturile în aer liber, Seurat a compus cu multă grijă acest tablou în studioul său pe o durată de cîţiva ani. În locul unor pete de culoare grăbit aplicate, Seurat foloseşte un sistem numit *poantilism*, prin care mii de puncte de aceeaşi mărime se aplică pe pînză în mod atît de precis şi minuţios, încît pot reda, după voinţa artistului, cele mai subtile tente. Mai mult, întreaga pictură se subdivide în zone, iar un aranjament de nuanţe gradate îmbină tonalităţile între ele, realizînd o unitate cromatică generală.

Noapte înstelată pe Ron de Vincent van Gogh demonstrează felul în care culorile pot fi folosite pentru obţinerea unor efecte expresive deosebit de marcate. Cerul de un violet intens, lumina galbenă a stelelor, silueta verde, răsucindu-se în sus, a chiparosului din prim plan — toate se trag din impre-

sionism. Culoarea fragmentată se transformă însă aici într-o mulţime de linii întunecate ce se învîrtejesc, dezvăluindu-ne extazul unei viziuni lăuntrice.

Şi *Mahana No Atua* („Ziua Zeului") de Paul Gauguin ne arată cum strălucirea coloristică a impresioniştilor se poate adapta la compoziţii calme, bidimensionale. În 1888, Gauguin, matur acum, îşi formulează teoria asupra corespondenţei dintre formele naturale şi simţul artistic, atunci cînd, aflat în Bretagne pentru o perioadă de lucru în aer liber, el îl întreabă şi sfătuieşte astfel pe Paul Sérusier, în vîrstă de 25 de ani: „Cum vezi copacul acela? . . . E verde de tot? Atunci pune verde, cel mai frumos verde ce-l ai pe paletă. Iar umbra de colo, e puţin albastră? Nu te teme s-o pictezi cît mai albastră cu putinţă". În timp ce Gauguin vorbea, Sérusier exersa, folosind cele mai pure dintre culorile sale pentru a crea un mic dar scînteietor peisaj pe capacul din lemn al unei cutii de trabuce — peisaj pe care l-a intitulat *Talisman*. Procedeul recomandat de Gauguin implică îmbinarea elementelor din natură cu însăşi estetica artistului, cu felul în care el concepe şi organizează linii, culori, forme şi texturi spre a obţine efectul urmărit. Într-un articol publicat în 1890, Maurice Denis — coleg de studii cu Sérusier şi, la fel ca acesta, membru al grupului *Nabis* („Profeţii") — exprimă ideile lui Gauguin printr-un aforism ce a devenit fundamental în înţelegerea abstracţionismului artei moderne: „O pictură, înainte de a fi un cal de război, un nud de femeie sau o scenă oarecare, este în esenţă o suprafaţă acoperită cu culori dispuse într-o anumită ordine". Cu alte cuvinte, forma şi compoziţia — mult mai mult decît subiectul propriu-zis — ar avea cel mai mare potenţial de învestire a picturii cu un conţinut expresiv. Fiind dispuşi să deformeze imaginea naturii, Gauguin şi colegii săi îşi spuneau *sintetişti;* iar pentru că făceau aceasta cu scopul de a da cu atît mai multă expresivitate fiecărei picturi, sub raportul sentimentelor artistului şi al viziunii sale despre viaţă, membrii cercului lui Gauguin se con-

siderau a fi *simbolişti*.

În deceniul al optulea, Paul Cézanne folosea paleta de culori vii a impresioniştilor, dar curînd va sesiza limitările expresive ale teoriei. Soluţia dată de el cîtorva dintre problemele picturale născute din aceasta a devenit un punct de referinţă în istoria picturii. Pentru Cézanne, frumuseţea superficială a impresionismului nu oferea o bază solidă pe care să se înalţe o artă cu înţeles. Plăcerea generată de efemer tindea prea mult să excludă valorile mai durabile. În loc de a rupe legăturile cu trecutul, Cézanne dorea „să facă din impresionism ceva trainic, ca arta din muzee". Poussin este vechiul maestru preferat de el, iar dorinţa lui expresă era să-l re-creeze pe Poussin în lumina naturii. Cultivarea viziunii instantanee exclude, după Cézanne, participarea prea multor altor facultăţi importante. Picturile lui, spre deosebire de cele impresioniste, nu sînt menite unei percepţi imediate, iar sensul lor nu e deloc evident. Pentru Cézanne, pictura trebuie să fie nu numai un act al ochiului, ci şi al minţii. Dacă pictura s-ar adresa numai simţurilor, aceasta ar însemna să se renunţe la orice investigare mai profundă a psihologiei umane. Lumina este importantă în sine, dar ea poate fi folosită şi pentru obţinerea iluminării lăuntrice. Culoarea în sine este de însemnătate primordială, dar ea constituie şi un mijloc de a reda mase şi volume, de a dezvălui forme, de a crea relaţii, de a separa spaţiul în planuri şi de a genera iluzia înaintării şi retragerii în adîncime. Culorile primare dau strălucire, dar amestecuri judicioase pot realiza o gamă întreagă de efecte subtile. Cézanne, aşadar, reţine atît lumina cît şi culoarea, ca temelii ale artei sale, dar nu pînă acolo încît să elimine necesitatea liniei şi a organizării geometrice. Pe Cézanne îl interesează mai mult generalul decît specificul. Analiza este utilă pentru simplificare şi pentru a reduce o pictură la strictul necesar, dar în opinia lui Cézanne compoziţia şi sinteza sînt totuşi procesele de bază din arta picturală. Pînzele lui tind aşadar să fie mai curînd austere decît senzuale, mai curînd sinuoase decît luxuriante. Picturile lui Cézanne se caracterizează prin ordine, repaus şi o senină armonie cromatică, putînd totuşi atinge culmi de tensiune şi măreţie.

Formele alese de artist provin din experienţa lui zilnică: mere, munţi, case, copaci — constante prin care putem măsura amploarea creşterii lui spirituale. „Trebuie să le pictezi pentru a le îmblînzi", remarca el cîndva. Muntele Ste. Victoire, o aglomerare stîncoasă din preajma casei lui Cézanne la Aix-en-Provence, este un motiv frecvent găsit în opera pictorului. Tot aşa cum Goethe a scris *Faust* pe întreaga durată a vieţii sale creatoare, Cézanne pictează mereu acest munte, pînă cînd el devine un fel de simbol al ambiţiilor şi năzuinţelor sale. Contrastul dintre o versiune timpurie şi una tîrzie ne dă indicii interesante despre maturizarea lui artistică. Primul *Mont Ste. Victoire*, subintitulat *Peisaj cu viaduct* (fig. 353) datează din 1885—1887. O altă versiune, fără subtitlu, a fost pictată între 1904 şi 1906 (fig. 354). Ambele sînt peisaje organizate prin culoare într-o îmbinare de planuri. Ambele arată modul artistului de a realiza perspectiva nu prin linii convergente, ci prin intersectarea şi suprapunerea unor planuri de culoare. În prima versiune există un echilibru complementar între verticalitatea copacilor şi linia orizontală a viaductului. În a doua, aceste detalii sînt omise, echilibrul realizîndu-se între frunzişul de un verde intens din prim plan şi masa colţuroasă, violetă şi verde deschis, a muntelui din fundal. În prima, muntele coboară printr-o serie de linii în pantă dulce; în a doua, el se povîrneşte abrupt. În prima, putem lesne recunoaşte detalii ca drumul, casele şi tufişurile. În a doua, totul s-a redus la strictul necesar, rămînînd numai contururi formale — conuri, cuburi şi suprafeţe în pantă. Ambele picturi sînt totuşi peisaje interpretate de acelaşi temperament sensibil şi foarte personalizat. Ambele vădesc dorinţa de o viaţă a lui Cézanne de a turna natura într-o formă coerentă, pentru a unifica lumea neînsufleţită a lucrurilor cu cea însufleţită a minţii omeneşti.

Într-o natură statică de felul *Coşului cu mere*, Cézanne pictează într-o manieră mai intimă. Căutarea valorilor formale pure continuă însă. În una din scrisorile sale el observă că natura se dezvăluie prin forme cilindrice, sferice şi conice. Aici cilindrii sînt pişcoturile dispuse orizontal, sferele le găsim în mere, iar conul în sticla verticală. Ele se echilibrează în acest caz prin elipsa înclinată înainte a coşului şi prin tăblia mesei, care se retrage în adîncime. O senzaţie aproape imperceptibilă de mişcare pe diagonală se naşte din amplasarea fructelor dinspre stînga sus către dreapta jos, acest impuls compoziţional fiind oprit aproape la fel de imperceptibil de către mărul asemănător unei pere din extremitatea dreaptă.

Cézanne aduce o anumită formă şi stabilitate într-o lume vizuală în care totul era tranziţie şi schimbare. Dacă el reuşeşte uneori şi dă greş alteori, aceste rezultate trebuie privite în raport cu enorma sarcină ce şi-a asumat-o. Ca toţi marii maeştri, el îşi dă seama, în anii de maturitate, că realizase doar un început. Aşa cum a remarcat cîndva, ar fi dorit să rămînă mereu primitivul metodei pe care el însuşi o crease. Locul istoric al lui Cézanne poate fi chiar acesta, dar opera sa constituie, am spune, puntea de legătură dintre impresionism şi pictura abstractă modernă.

SCULPTURA

Printre sculpturile expuse la Salonul parizian din 1877 se afla şi un nud intitulat *Vîrsta de bronz* (fig. 355). Prea veridică, au spus criticii academişti. Prea bună, gîndeau ceilalţi sculptori, lansînd zvonuri că Auguste Rodin încerca să dea credibilitate unei statui făcute cu ajutorul mulajelor după un model viu. În cercurile oficiale aceste clevetiri s-au bucurat de suficientă crezare pentru a duce la retragerea pripită a lucrării. Pentru a dezminţi totul, Rodin a făcut mulaje şi fotografii folosind modelul care îi pozase, iar anul următor, după explicaţii şi scuze oficiale, *Vîrsta de bronz* era expusă din nou. Puţin mai tîrziu ea a fost achiziţionată de stat pentru a fi plasată în Grădina Luxembourg. Atît de mare era deci prăpastia dintre artă şi viaţă, dintre un monument şi realitate, încît în cercurile academice o statuie ce părea prea reală, prea veridică sau firească, era considerată un lucru de ruşine.

Ca şi contemporanii săi progresişti din alte domenii, Rodin părăsise eroicul în favoarea firescului. Deşi admira sculptura gotică şi scrisese o carte despre catedralele Franţei, opera sa conţine puţine predici în piatră. Cu tot respectul său pentru Dante şi cu toate că aproape toate subiectele sale de mai tîrziu derivă dintr-un proiect anterior pentru *Poarta infernului* (fig. 356), concepţia sa conţine doar puţin din evazionismul caracteristic precursorilor săi imediaţi. Menite a fi panouri de uşă pentru o clădire ce urma să adăpostească Muzeul de arte decorative din Paris, poarta lui Rodin îşi are punctul de plecare în portalurile Baptisteriului florentin — mai ales în *Poarta raiului* de Ghiberti — şi în nudurile contorsionate din *Judecata de apoi* a lui Michelangelo (fig. 201, 239). Sursa literară este un amestec straniu de Dante şi Baudelaire. „Dante nu e doar vizionar, ci şi sculptor", scrie Rodin. „Arta sa este lapidară în sensul direct al cuvîntului". Deasupra uşilor propriu-zise meditează figura michelangelescă a Gînditorului — omul, nu Hristos, este judecător aici. Figurile lui Rodin sînt trupuri, nu suflete, damnaţii săi suferă chinuri mai curînd senzoriale decît spirituale. Cele mai multe detalii au fost lucrate între 1880 şi 1887, dar modificări s-au făcut pînă în 1917. *Gînditorul*, cea mai cunoscută lucrare de Rodin, ca şi *Trei umbre* (fig. 357), *Adam* şi *Eva* — trei dintre sculpturile de mari proporţii din perioada tîrzie a lui Rodin — se trag din embrionul iniţial al inspiraţiei ce a generat *Poarta infernului*.

Pentru Rodin, procesul formării înlocuieşte forma însăşi. *Mîna lui Dumnezeu* (fig. 358) ilustrează aceasta, atît prin metoda de execuţie, cît şi prin subiect. Dintr-un bloc amorf de piatră netă-

iată, simbolizînd neantul fără formă, se înalţă mîna Creatorului. Atotputernicia divină este sugerată de diferenţa de scară dintre mînă şi figurile umane ce se ivesc dintr-o masă de marmură brută. Semnificaţia lucrării a fost sesizată de filosoful Henri Bergson, autorul *Evoluţiei creatoare*, care a numit-o „clipa fugară a creaţiei, care nu se opreşte niciodată". Tocmai implicaţia că nimic nu este vreodată complet, că totul se petrece în scurgerea timpului, că materia este sursa permanent generatoare, că prin creaţie înţelegem un proces continuu şi nu un fapt împlinit — pe scurt, acceptarea teoriei şi filosofiei evoluţiei — conferă viziunii lui Rodin cutezanţa ei.

Rodin nu numai că preferă eroicului firescul; el totdeauna îşi prezintă materialul cu francheţe, neîncercînd să-l disimuleze ori să-l eludeze. Multe din lucrările sale îţi dau sentimentul că figurile tocmai ies din starea lor originară de piatră sau lut, amintind de expresia lui Bergson, „clipa fugară a creaţiei, care nu se opreşte niciodată". Aici nu avem însă puternica luptă michelangelescă a omului contra legăturilor sale materiale. Mai curînd este o dragoste a simţurilor pentru materialul în sine, o savurare a argilei ori pietrei, o dorinţă de a le explora toate potenţialităţile. Dacă Michelangelo îşi lasă figurile incomplete şi încă dominate de mediul lor material, aceasta se întîmpla mai ales pentru că circumstanţele îl împiedicau să le termine. La Rodin, caracterul incomplet este o parte conştientă, deliberată a tehnicii sale expresive. Asemenea poeţilor simbolişti, romancierului Proust şi dramaturgului Maeterlinck, Rodin face un pas dincolo de simpla descriere. Pentru el, ca şi pentru contemporanii săi literaţi, fenomenele nu sînt nimic luate în sine. Numai revenind mai tîrziu în memorie ele pot dobîndi coloritul subiectiv necesar şi numai atunci, paradoxal, le poate trata artistul cu detaşare obiectivă.

Rodin a preferat totdeauna să lucreze după o imagine memorată şi nu direct după modele vii. Cînd lucra totuşi cu un model, o făcea de regulă

pentru schiţe fugare, laviuri sau mulaje în ceară şi în argilă moale. Artistul îşi putea lăsa apoi figurile să capete valoare plastică sub această formă preliminară în clipa de inspiraţie, dînd astfel impresia că sînt rodul improvizaţiei. Procesul de transpunere a figurilor în marmură sau bronz era amînat pînă cînd formele se decantau în memoria lui, dobîndind o calitate mai subiectivă, mai personală. Folosind memoria şi introspecţia, Rodin putea conferi compoziţiilor o anumită plauzibilitate tridimensională, iar prin proiectarea adîncimii psihologice în lucrări el dă substanţă artei sale, ridicînd-o cu mult deasupra banalului.

ARHITECTURA

În întreg secolul al XIX-lea se remarcă o netă deosebire de păreri despre munca arhitectului. Era el în esenţă artist sau constructor? Proiectant sau inginer? Trebuia oare să se ocupe mai mult de decoraţie ori de construcţii? Era locul lui într-un atelier, la planşetă sau pe teren, unde se lucra cu materialele? Exponenţii punctului de vedere artistic dobîndesc atîta virtuozitate, încît practic pe loc pot realiza planuri inspirate din oricare clădire veche cunoscută. Spre sfîrşitul secolului toate stilurile istorice fuseseră cu grijă catalogate şi ilustrate documentat, astfel încît gama posibilităţilor de alegere era aproape nelimitată. Ceea ce începuse ca reînviere a anumitor perioade se amplificase acum, cuprinzîndu-le pe toate. Termenul ce desemnează o asemenea libertate de alegere este *eclectism*, iar dacă e să găsim un nume pentru stilul arhitectonic al epocii, el este singurul posibil. Unica limitare a acestui eclectism era adecvarea general acceptată a stilurilor anumitor perioade la anumite situaţii. Stilul clasic era considerat cel mai potrivit pentru construcţii comemorative şi monumente, dar acum acest stil putea însemna orice, de la clasicismul grec din Micene pînă la cel al Romei imperiale. Pentru biserici se prefera stilul medieval, care şi el putea însemna bizantin,

romanic, gotic timpuriu sau gotic tîrziu. Pentru edificii publice se considera că stilul Renașterii e cel mai potrivit, dar și aici alegerea putea varia între limite largi.

Era industrială aduce totuși noi metode și materiale care deschid noi posibilități. Utilizările fontei, de exemplu, fuseseră sesizate de ingineri și industriași cu mult înainte ca arhitecții să înceapă a se gîndi la aplicarea ei creatoare în domeniul lor. Folosirea fierului în construcții datează în fapt din ultima parte a secolului al XVIII-lea, deși la început el apare doar în poduri, filaturi de bumbac, și alte clădiri de uz practic, unde se asocia de regulă cu piatra, cărămida sau cheresteaua, pe care uneori le și înlocuia. Totuși, se făcuseră primii pași spre o revoluție în arta construcțiilor. Secolul va cunoaște, în cele din urmă, lățimi, volume și înălțimi mai mari decît se considerase a fi posibile pînă atunci. Noile materiale și principii constructive reprezentau o amenințare, dar și un imbold pentru arhitecții legați de tradiție, și cu cît erau utilizate mai mult în proiectarea clădirilor, cu atît mai progresistă devenea arhitectura.

S-a arătat deja că John Nash folosise fără ezitări stîlpi și grinzi de fier în construcția pavilionului exotic de la Brighton (fig. 346, 347), acesta fiind unul din primele cazuri de asemenea utilizare în cadrul unei mari clădiri rezidențiale. La Paris, François Gau întrebuințase grinzi de fier, îmbrăcate în plăci de piatră, pentru a spori rezistența bisericii în stil neogotic Ste. Clotilde (fig. 339). Acum Henri Labrouste, sesizînd și mai intim posibilitățile noului material de care dispunea, face un pas mai departe în construcția Bibliotecii Ste. Geneviève. La prima vedere, exteriorul acesteia (fig. 359) ne dezvăluie doar o bine executată clădire în stil neorenascentist — și, ca atare, înrudită cu o biserică italiană pe care Alberti o înălțase la Rimini în veacul al XV-lea — cu obișnuitele ghirlande împodobind spațiul de deasupra șirurilor de ferestre. Un examen mai atent ne dezvăluie însă că parterul este conceput ca un spațiu masiv, pe cînd îndrăznețele arcade cu geamuri

de deasupra făgăduiesc un interior luminos și aerat. Deoarece clădirea e o bibliotecă, există o relație practică între spațiul închis de păstrare a cărților, de dedesubt, și sala de lectură, deschisă, de deasupra. Aceasta este măsura în care exteriorul realizează o unitate de scopuri și mijloace; pe de altă parte însă, piatra de afară nu sugerează nicidecum construcția din fier a interiorului.

Folosind tăria metalului, Labrouste a putut înlocui zidăria masivă necesară în mod obișnuit pentru o sală de lectură de asemenea proporții (fig. 360), asigurînd totodată un maximum de spațiu deschis și o iluminare perfectă. Sala este boltită cu două serii de arce din fontă, susținute de coloane înalte, subțiri, canelate, tot din fontă, formînd două bolte cilindrice paralele. Ca decorație apare un motiv foliar înrudit cu clasica frunză de acant, iar bolțile se reazemă pe colonete corintice din fier, înalte, subțiri și canelate. Labrouste și-a utilizat materialul astfel încît să-i exploateze la maximum posibilitățile constructive. Dînd însă colonetelor de fier o formă asociată cu lucrul în piatră, el face un compromis cu tradiția și neglijează oarecum posibilitățile expresive.

Ceea ce începuse la Biblioteca Ste. Geneviève, Labrouste duce la o strălucită împlinire în capodopera sa de mai tîrziu — spațiul de depozitare al Bibliotecii Naționale din Paris (fig. 361). Acest spațiu destinat cărților este conceput ca însăși inima bibliotecii și este deschis spre exterior în paralel cu sala de lectură. Deși publicul nu are acces aici, depozitul poate fi văzut în întregime printr-o galerie cu arcade închisă cu geamuri. Ornamentația superfluă este abandonată în favoarea funcționalității. Cu excepția dulapurilor pentru cărți și a plafonului de sticlă, totul este făcut din fontă. Împărțind acest spațiu în cinci niveluri, patru deasupra solului și al cincilea în subsol, Labrouste a creat posibilități de depozitare pentru aproximativ un milion de volume. Dușumelele sînt din grilaj deschis, permițînd luminii să se distribuie nestînjenit la toate nivelurile. Scări numeroase asigură comunicarea rapidă între niveluri,

iar pasarele judicios amplasate permit circulația liberă între cele două aripi. Sub aspect compozițional, ele prezintă o imagine vizuală plăcută, de planuri ce se intersectează vertical și orizontal. În ambele biblioteci apare evident faptul că Labrouste a făcut un pas îndrăznet spre împlinirea posibilităților materialelor moderne și că opera sa în ansamblu este o contribuție pozitivă la dezvoltarea unei noi arhitecturi.

În chiar anul în care Labrouste termina prima bibliotecă, la Londra se ridica o construcție nouă și originală, fără nici o pretenție de a fi o termă romană sau un palat renascentist. Ziarul londonez *The Times* o numea „sera monstruoasă" a domnului Paxton, și într-adevăr ea a fost concepută și realizată de un om specializat în arhitectura peisagistă și în construcția de sere și pepiniere. Prilejul îl oferea Marea expoziție a creațiilor industriale din toate țările, unde urmau să fie prezentate ultimele invenții tehnice, ca și materii prime și produse industriale finite. Mașini de tot felul trebuiau așezate alături de diferitele produse ale noilor fabrici. Palatul de cristal construit de Joseph Paxton pentru a adăposti expoziția era menit să eclipseze exponatele înseși și să ocupe un loc aparte în istoria arhitecturii moderne (fig. 362). Acest edificiu diafan și luminos are o formă dreptunghiulară, fiind lat de 408 picioare (124 m) și lung — aici intervine o notă de simbolism legată de anul expoziției — de 1 851 picioare (564 m). Este clădit pe o osatură de grinzi din fontă și ferme și suporți din fier forjat, toate fixate între ele cu o precizie matematică. Pereții și plafonul închid aproape 1 000 000 m³ de spațiu într-un înveliș transparent de sticlă. Rapiditatea construcției n-a fost mai puțin remarcabilă decît forma ei. În prealabil întreaga clădire fusese minuțios proiectată pe o mulțime de părți prefabricate, iar planurile au fost atît de bune, încît 80 de muncitori au montat cele 18 000 panouri de sticlă în numai o săptămînă. Început în ultimele zile ale lunii septembrie 1850, edificiul era gata de inaugurare la 1 mai 1851.

Contrar așteptărilor, Palatul de cristal s-a dovedit a fi o realizare de remarcabilă frumusețe și strălucire, pe atît de ieftină prin construcție, pe cît de îndrăzneață prin utilizarea materialelor. Nici un fel de decorații nu afectează simplitatea deschis afirmată a exteriorului. Iar dacă coloanele de fier din interior plătesc un tribut formal clasicismului antic, proporțiile enorme ale edificiului fac aceste detalii nesemnificative. La ceremonia de deschidere (fig. 363), prințul consort Albert, stînd lîngă o fîntînă arteziană din cristal, a definit o dată mai mult scopul expoziției: să reprezinte „o imagine vie a etapei de dezvoltare în care ajunsese întreaga omenire... și un nou punct de plecare de unde toate țările să-și poată dirija strădaniile ulterioare". Nimic nu părea imposibil în epoca mașinilor, iar inginerii erau profeții noii ordini. Totul părea pregătit pentru ca omul perioadei victoriene să iasă din atmosfera sumbră, pseudogotică pe care și-o crease, pășind în noua eră luminoasă a prosperității industriale. Vor mai trece, totuși, peste cinci decenii pînă cînd Joseph Paxton și „sera" sa se vor bucura deplin de înțelegerea arhitecților.

LITERATURA ȘI MUZICA

Dorința scriitorilor de împăcare cu lumea lor — în loc de a căuta căi de evadare — a dus, în literatură, la apariția curentelor numite *realism* și *naturalism*. În unele cazuri, scriitorii cultivă o afinitate cu materialismul științific ce domina gîndirea epocii de după Revoluția din februarie 1848. În altele, mai ales prin Zola și Ibsen, ei se apropie de sociologie, scriindu-și operele cam așa cum își întocmesc anchetele lucrătorii din rețeaua asistenței sociale. Cu cîtva timp înainte, Balzac se dovedise un scriitor mult prea blazat pentru a vedea în lumea medievală altceva decît sărăcie, ignoranță și primitivismul vieții rurale; el putea scrie cu aprindere despre frumusețea fabricilor și a marilor orașe. Subiectele romanelor sale îi sînt

inspirate de vicisitudinile morale și psihologice ale

vieții burgheze din marile centre urbane pe care le cunoștea. Aceasta nu implica o acceptare totală a imaginii burgheze despre om; dimpotrivă, adesea însemna o opoziție vehementă față de valorile acceptate. Atitudinea față de scris variază în funcție de temperamentul fiecărui scriitor. Flaubert, de pildă, se simte obligat să se retragă din viața socială spre a o putea descrie cu obiectivitatea necesară; el era convins că această detașare științifică este cea mai de seamă calitate a artistului ca și a savantului. Zola, pe de altă parte, nu putea scrie fără o pătimașă autoidentificare cu personajele oprimate din romanele sale. Mînat de un spirit reformator, el găsește necesar să scoată relele sociale la lumina demascării publice, pentru ca astfel să aducă vindecarea. Prin el, romancierul devine un cercetător social, iar romanul un dosar bine documentat.

Arta simbolistului prețuiește clipa fugară: totul trece gonind, într-o panoramă accelerată. Plecînd de la o metaforă, poemul în proză simbolist curge printr-o serie de imagini, antrenîndu-l pe cititor într-un iute șuvoi de cuvinte, cu un minimum de încetiniri care să permită înțelegerea lor. Asemeni pictorilor impresioniști, simboliștii se delectau în senzorial și, asemeni romancierilor realiști, își căutau materialul printre faptele aparent incoerente ale vieții zilnice. Dar în efortul lor de a conferi profunzime acestor fapte, de a le atașa un sens simbolic mai adînc, ei au mers un pas mai departe decît colegii lor. Dacă pictorii găsiseră o lume nouă în fizica luminii, iar romancierii o altă lume nouă în științele sociale, simboliștii se întorc către noile descoperiri din psihologie. Lăsînd intenționat poezia lor într-o stare fragmentară, neconcludentă, ei utilizau procedeul psihologic de raționament de la parte la întreg. Cum poeții nu defineau întregul, imaginația cititorului capătă deplină libertate de interpretare.

La fel cum pictorii impresioniști lăsau combinarea culorilor pe seama ochilor spectatorului, iar relațiile din cadrul subiectului pe seama minții acestuia, tot astfel Mallarmé și simboliștii lăsau

ca ordinea, forma și corelațiile „naturilor statice" verbale create de ei să fie stabilite de către cititor. Ei găsesc, de asemenea, o nouă lume de explorat în „ascultarea" culorilor, „privirea" sunetelor, „gustarea" miresmelor și în alte amestecuri de senzații distincte, numite în psihologie cu termenul de *sinestezie*. Formîndu-și o paletă tonală hipersensibilă, Claude Debussy, asemeni confraților săi simboliști, poate crea o gamă de imagini sonore recurgînd la arome subtile (*Sunete și miresme în aerul înserării*), arhitectură fluidă (*Catedrala scufundată*), scînteietoare peisaje marine (*Marea*), serbări exotice (*Iberia*) sau fastuoase *Jocuri de artificii*. Simboliștii merg pînă la limitele percepției pentru a dezvolta sensibilități mai rafinate și a stimula capacitatea de încercare a unor trăiri noi, marginale. Ei se mișcă într-o zonă crepusculară, unde ia sfîrșit senzația și începe ideația. Însuși termenul de *simbolism* sugerează că imaginile ne dezvăluie ceva ce depășește datele senzoriale. Aici se despart și de obiectivitatea realiștilor și impresioniștilor, care se mulțumeau în linii mari cu descrieri atente.

Maurice Maeterlinck face o tentativă interesantă de a transpune intențiile poeților simboliști în formă dramatică. Piesa *Pelléas și Mélisande*, jucată prima oară în 1892, este o sinteză între lumea realului și cea a imaginarului. În această piesă el neagă importanța faptelor exterioare și explorează vibrațiile tăcute ale sufletului. Simbolurile lui constituie legătura între vizibil și invizibil, între efemer și etern. Fragmentele tangibile de existență obișnuită, întîmplările cotidiene aparent mărunte oferă, totuși, chei de înțelegere a substanței mai grave a vieții. „Sub orice gînd sau act de voință, sub orice pasiune sau acțiune umană", scrie Maeterlinck în unul din eseurile sale, „zace vastul ocean al Inconștientului, sursa necunoscută a tot ceea ce este bun, adevărat și frumos. Tot ceea ce știm, gîndim, simțim, vedem și voim constituie bule pe suprafața acestei întinse mări". Această mare este deci simbolul absolutului către care tinde tot ceea ce trăiește, dar

care nu poate fi niciodată în întregime atins. Ceea ce se aude este doar clipocitul de la suprafață.

În piesă marea, pădurea, izvorul, abisul sînt personaje într-un sens mai profund decît oamenii, care nu constituie decît reflectări palide ale unor ființe reale. În pofida cadrului în care apar, personajele lui Maeterlinck nu aparțin nici trecutului, nici viitorului, ci plutesc într-un prezent prelungit. Ele par să nu aibă dimensiuni spațiale, volum, ci există doar ca făpturi ale duratei. Găsim atît de puțină exteriorizare, încît cursul acțiunii — cît este — pare să se desfășoare înăuntrul personajelor. Dialogul este mai curînd surprins decît auzit. În general se întîmplă atît de puține lucruri, încît apare un fel de vid dramatic ce poate fi umplut doar de imaginația spectatorilor. Așa cum ochiul trebuie să combine culorile în cazul unei picturi impresioniste, tot astfel într-o piesă de Maeterlinck imaginația spectatorului trebuie să lege între ele metaforele, să unifice tablourile într-un flux de imagini, să umple fiece pauză semnificativă cu proiecții ale propriei experiențe, să adauge profunzime emoțională jocului de la suprafață al simbolurilor.

Șansa lui Maeterlinck a fost de a găsi un compozitor care să-i poată umple tăcerile cu sunetele nebuloase cuvenite, care să poată da glas „murmurului veșniciei la orizont" și care să poată compune muzica ce leagă între ele vis cu vis. Într-adevăr, este ca și cum muzica lui Debussy ar fi fost creată cu scopul de a da un înveliș sonor „rău-prevestitoarelor tăceri ale sufletului" din piesa lui Maeterlinck. Debussy a știut să facă marea să cînte „tainica melodie a infinitului". În partitura sa, referirile la oceanul pe care toate personajele plutesc spre destinele lor necunoscute arată o neobișnuită sensibilitate. Într-un chip sau altul, apele lui sînt prezente în aproape fiecare scenă, fie sub forma izolată a unui izvor de pădure, a unei fîntîni de curte sau a unei arteziene de parc, fie sub cea a bălților stătute, fetide din peșteri subterane. Această prezență generalizată

a imaginilor acvatice este folosită pentru a simboliza natura curgătoare, pasageră a datelor de experiență oferite de realitate. Ca mediu instabil, fără o formă proprie, apa devine mijloc de suprindere a unor efecte vagi de atmosferă și de reflectare a unor subtile modificări de tonalitate. Cursul urmat de viața Mélisandei se oglindește în aceste ape schimbătoare. Ea vine de dincolo de mare, este găsită lîngă un iaz întunecat din codru, își descoperă dragostea pentru Pelléas la o fîntînă dintr-un parc și, murind, cere să se deschidă fereastra pentru a mai putea fi o dată alături de mare.

Și alte simboluri au un rol de jucat. În scena întîi Mélisande plînge din cauza pierderii unei cununi de aur, simbolizînd starea ei mai fericită de copilărie inocentă. Mai tîrziu, cînd se joacă aruncîndu-și în sus verigheta pe lîngă fîntînă, înțelegem că ea tratează cu ușurință legămîntul conjugal. Cînd inelul cade într-un puț adînc și se pierde, aceasta semnifică sfîrșitul căsătoriei ei. Rămîn doar undele de pe suprafața apei, subtil redate de Debussy. Lărgindu-se, aceste unde prevestesc întîmplările de însemnătate mai mare ce vor veni.

Stilul lui Debussy s-a conturat mai întîi în cîntecele scrise de el pe texte de poeți simboliști; piesa lui Maeterlinck îi oferă însă substanța lirică necesară pentru maturizare. Ca și în cazul poeților, metodele lui sînt în multe privințe contrariul tehnicilor de operă convenționale. El urmează pilda lui Wagner, lăsînd orchestrei sarcina principală de a conduce desfășurarea dramei; ca rezultat, lucrarea devine mai curînd un poem simfonic, comentat de către cîntăreți, decît o operă propriu-zisă. Cu pătrunderea-i caracteristică, Debussy observă că melodia, în sensul unei arii de operă prestabilite, împiedică — în loc de a facilita — desfășurarea conflictului dramatic.

„Doream — intenționam, de fapt — ca acțiunea să nu se oprească deloc, ca ea să fie continuă,

 neîntreruptă", comentează el. „Melodia este, dacă

pot spune așa, aproape antilirică și incapabilă să exprime permanenta schimbare a emoțiilor și vieții. Melodia este potrivită numai pentru cîntec (*chanson*), care dă glas unui anumit sentiment".

Considerînd așadar recitativul drept cel mai important element al dramei lirice, Debussy se apropie de iluștrii săi precursori Lully și Rameau. Dar pe cînd personajele acestora vorbeau în limbajul grandilocvent al teatrului baroc, cele ale lui Debussy folosesc o intonație mai asemănătoare celei din franceza de conversație. „Personajele acestei drame se străduiesc să cînte ca oamenii reali", scria compozitorul. Prin apropierea limbii lor de vorbirea cotidiană și prin desfășurarea neîntreruptă a acțiunii dramatice, opera lui Debussy capătă o verosimilitate rareori întîlnită într-o asemenea artă cu un pronunțat caracter artificial. Utilizînd alte moduri decît cele tradiționale, major și minor, recitativul lui Debussy dobîndește flexibilitatea psalmodiei. Ritmurile sînt libere, iar absența accentului regulat permite rostirea elastică a cuvintelor. Motivele muzicale se dezvoltă paralel cu simbolurile literare și sînt deseori simple fragmente de melodie, care sugerează mai curînd decît definesc efecte de atmosferă, sau se asociază cu stările sufletești ale personajelor. Deși sînt folosite cu mai mare subtilitate, ele se apropie, totuși, mult mai mult de sistemul laitmotivelor wagneriene decît ar fi vrut să admită Debussy. Și metoda lui armonică este bine adaptată redării ambiguităților și obscurităților din poezia simbolistă. Centrele tonale își pierd contururile, progresiile se mișcă liber în spațiul sonor, predominanța dată tritonului accentuează alunecarea în vag; totul este într-o stare de continuă curgere, mișcîndu-se mereu, dar fără a ajunge vreodată undeva. Sensibilitatea lui Debussy pentru timbrul sunetelor e aproape nefirească. El spune că vocea Mélisandei este „dulce și mătăsoasă", iar instrumentele de suflat de lemn domină coloritul orchestral cu sunetul lor patetic și penetrant. Mai presus de orice, interpreții trebuie să știe cum să dea viață acestei muzici diafane, cum să-i prindă ritmurile

cu elasticitatea cuvenită, cum să-i umple tăcerile cu înțelesuri.

Evocarea lumii palide a lui Maeterlinck de către Debussy este unul din acele rare cazuri de uniune indisolubilă între o operă literară și una muzicală pe care posteritatea nu le mai concepe ca entități distincte. Compozitorul a lucrat la *Pelléas* timp de zece ani, întrebîndu-se mereu cum va reacționa publicul la această fragilă dramă lirică. Piesa lui Maeterlinck nu fusese o reușită și, scrindu-i în august 1894 unui prieten, Debussy îl întreabă îngrijorat: „Cum va primi oare lumea aceste două sărmane mici făpturi?" Referindu-se evident la popularitatea scrierilor lui Zola, el continuă, exprimîndu-și antipatia pentru „mulțimi, votul universal și fraze tricolore". Contrar așteptărilor însă, opera s-a bucurat de succes și a atins un mare număr de reprezentații. Muzica inefabilă a lui Debussy și-a dovedit pînă la urmă puterea de a încînta chiar și publicul cel mai indiferent.

IDEILE

Orice interpretare a complexului de forțe care susținea și motiva tendințele divergente din ultima parte a secolului trecut stă sub amenințarea obișnuitului pericol al suprasimplificării. Două dintre cele mai proeminente idei le vom examina totuși aici, mai ales pentru că ele oferă o perspectivă interesantă asupra relației dintre diferitele arte. Ele sînt: influența metodei științifice asupra artelor și interpretarea experienței prin prisma temporală.

CONEXIUNEA ARTĂ-ȘTIINȚĂ. Artiștii din toate domeniile erau conștienți de extraordinarul succes al metodei științifice. Realismul și impresionismul au adus în artă o nouă atitudine, obiectivă, plus o subliniere a laturii tehnice a măiestriei artistice și o tendință a artiștilor de a se specializa în cîte un singur aspect al domeniilor lor.

Arhitecții încep să ceară de la ingineri soluții mai avansate în construcții. Pentru artistul impresionist o pictură era un fel de experiment, o aventură pe tărîmul rezolvării de probleme. Cézanne vedea în fiecare din tablourile sale o problemă de cercetare vizuală. În sculptură, Rodin căuta o nouă sinteză între conținut și formă. Scriitorii realiști cultivau un soi de detașare științifică în operele lor, elaborînd o tehnică ce le permitea să înregistreze cu acuratețe detaliile observațiilor minuțioase făcute de ei asupra vieții cotidiene. Prin romanul său experimental Zola introduce în beletristică o formă modificată de demers socio-științific. Pe lîngă dramele sale poetice, Maeterlinck scrie lucrări de popularizare cu caracter științific ca *Viața albinelor* și *Marea feerie* (*Farmecul stelelor*). Debussy numea unele dintre compozițiile sale „cele mai recente descoperiri din chimia muzicală".

Multe din descoperirile propriu-zise ale cercetării științifice au deschis noi perspective pentru diferitele arte. Experiențele de optică dezvăluie taine ale luminii și culorii ce pot fi de folos pictorilor. Noi sinteze chimice oferă pigmenți mai vii pentru pînzele lor. O cunoaștere mai adîncă a fiziologiei ochiului și a psihologiei percepției duc la o reexaminare a modului în care spectatorul privește o pictură și a imaginii pe care el o vede. Noile aliaje metalice și procedee de turnare sînt de mare folos sculptorilor. Teoriile evoluționiste îi dau lui Rodin unele idei poetice despre felul în care forma se naște din materie, ființa din neființă. Lucrarea lui Helmholtz *Despre perceperea tonurilor ca bază fiziologică pentru teoria muzicii* îl îndeamnă pe Debussy, ca și pe alți compozitori, să speculeze asupra relațiilor sunet-armonice și consonanță-disonanță în modul de folosire a armoniei.

Pictorii impresioniști erau convinși că picturile se compun din lumină și culoare, nu din linii și forme; simboliștii afirmau că poezia se face cu cuvinte, nu cu idei; compozitorii simțeau că muzica trebuie să fie un joc de felurite sonorități, 266

nu un mijloc de a evoca asociații programatice. Urmînd această linie generală de gîndire, Monet ne dezvăluie o nouă concepție despre lumină și culoare, ca și despre interdependența lor; Rodin, o extindere atmosferică a formelor solide tridimensionale; simboliștii, o nouă lume a poeziei; Debussy, o nouă concepție despre sunete; Paxton și Eiffel, încorporînd lumina și aerul în proiectele lor, stabilesc o nouă relație arhitecturală între spațiul interior și cel exterior. Această fază mecanicistă nu putea însă duce mai departe, iar curînd artiștii încearcă să treacă dincolo de ea, pe căile unei mai adînci pătrunderi psihologice. Fiecare dintre postimpresioniști, în felul său propriu, se străduia să afle cum ar putea fi folosite noile descoperiri ca mijloace de realizare a unor noi modalități expresive. Drumul urmat de Cézanne a dus la un nou tip de geometrie picturală, anticipînd un aspect important al artei din secolul nostru și constituind punctul de plecare al cubismului. Maeterlinck încearcă să umanizeze știința și să o descrie într-un limbaj poetic. În cazul lui rezultatul a fost un fel de animism în care pietre, fîntîni și alte obiecte vorbesc o limbă și trăiesc o viață sufletească proprii. Într-un eseu despre *Inteligența florilor* el caută să creeze legături mai strînse între om și natură. În fantezia dramatică *Pasărea albastră*, printre personajele vii se află Zahărul și Pîinea. Cézanne a simțit și el forța vie a lucrurilor redate în naturile sale statice, iar într-o conversație cu un prieten observa că există oameni care spun că o zaharniță nu are suflet, și totuși ea se schimbă în fiecare zi. Simboliștii încearcă de asemenea să obțină o sinteză între lumea fenomenelor și cea a imaginației creatoare. Metaforele lor au o natură materială în sensul că sînt receptate prin simțuri, dar ele fac aluzie la existența unei lumi ideatice mai profunde și se bazează în mod cert pe părerea că viața este ceva mai mult decît suma părților ei moleculare. Și Debussy se abate de la explorarea elementelor fizice ale sunetului, spre implicațiile psihologice mai adînci ale 267 simbolismului tonal.

CURGEREA CONTINUĂ. În ultima parte a secolului al XIX-lea artele erau legate între ele şi printr-o tendinţă comună de a interpreta datele experienţei prin prisma temporală. Progresul este o idee ce venea de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Progresul material continuă să fie un fapt incontestabil, dar se vădea tot mai mult că el nu era însoţit de un progres moral, spiritual şi estetic. Odată cu industrializarea se năştea şi o specializare ce făcea ca oamenii să se ocupe mai mult de părţi decît de întreg. Omul erei industriale ceda rapid maşinii locul său ca element productiv primordial. Odată cu această pierdere de control s-a produs şi o deplasare de la o concepţie raţională despre lume către una tot mai marcat iraţională. Industrializarea a adus şi economia capitalistă, în care viaţa muncitorilor era supusă unor forţe intangibile, care scăpau controlului lor, cum ar fi fluctuaţiile de bursă pe piaţa internaţională. Cu două secole mai înainte, omul perioadei baroce fusese zguduit de revoluţia operată de Copernic în astronomie, prin care ideea unui Pămînt static amplasat în centrul universului a fost înlocuită cu cea a unui satelit solar aflat în permanentă mişcare. La sfîrşitul secolului trecut, oamenii au fost zguduiţi în mod similar de teoriile evoluţioniste emise de Darwin şi de alţi savanţi, care afirmau că creaţia este un proces continuu, şi nu un fapt consumat. Ca rod al unor asemenea forţe şi idei, concepţia despre progres implică acum o necontenită curgere şi schimbare.

Scriitorii şi artiştii realişti se concentrează asupra efemerului, asupra fragmentarului, asupra faptului cotidian. Chiar atunci cînd îşi concep operele în cadrul unor scheme mai cuprinzătoare, efectul este mai curînd unul de amplă secţiune transversală, decît o structură tridimensională coerentă. Timp de douăzeci de ani au lucrat Balzac la părţi din *Comedia umană*, Wagner la *Ine'ul Nibelungului*, Rodin la *Poarta infernului*, Proust la *În căutarea timpului pierdut*. Nici una din aceste creaţii nu este însă un întreg sistematic, organic sau logic, ori o capodoperă integrală, încheiată. În

loc de a prezenta o unitate atotcuprinzătoare, ele sînt uşor descompuse într-o colecţie de fragmente, motive, scene de gen şi bucăţi disparate. Sfîrşitul secolului al XIX-lea nu a produs sisteme de gîndire grandioase cum sînt cele închegate de Toma d'Aquino, Leibniz, Kant sau Hegel, care încercaseră, fiecare, să cuprindă toată experienţa umană într-o singură alcătuire universală.

Gînditorul care s-a apropiat cel mai mult de realizarea unui tablou coerent al acestei epoci agitate a fost Henri Bergson, profesor la École Normale şi la Collège de France. Punctul său de plecare îl constituie o remarcă a filosofului presocratic Heraclit, care spusese că nu poţi călca de două ori în acelaşi rîu. Bergson îl citează pe Heraclit în sprijinul teoriei sale că timpul este mai real decît spaţiul, că mulţimea este mai aproape de datele experienţei decît individul, că devenirea este mai aproape de realitate decît existenţa. Bergson critică intelectul deoarece el tinde să reducă realitatea la imobilitate. Ca atare, el aşază intuiţia mai presus de raţiune, căci prin ea poate fi percepută durata, iar faptele calitative statice sînt transpuse în valorile calitative dinamice ale mişcării şi schimbării. Existenţa nu este ceva static, ci o tranziţie între stări şi între momente ale duratei. Experienţa, afirmă el, este un element de durată, „o serie de schimbări calitative, care trec una într-alta şi se întrepătrund, fără delimitări precise . . .“ Pentru Bergson arta este o forţă care îl eliberează pe om şi prin intermediul căreia omul poate sesiza „anumite ritmuri ale vieţii şi morţii“, care îl obligă, chiar împotriva voinţei sale, „să se integreze, ca trecătorii ce se prind într-un dans. Şi astfel ele ne obligă să dăm glas, în adîncul fiinţei noastre, unei coarde tainice care aştepta doar să vibreze“.

Bergson era deci convins că realitatea este mobilitate, tendinţă sau „o incipientă schimbare de curs“. A privi ori a asculta o operă de artă înseamnă a percepe calităţile mobile ale obiectelor sau sunetelor prezentate. Experienţa estetică este în esenţă temporală şi implică o „anticipare a

 mişcării“, permiţînd privitorului ori ascultătorului,

în felurite chipuri, „să sesizeze viitorul în prezent". Teoria lui despre artă se bazează pe ceea ce el numeşte un „materialism spiritualist", prin care activităţi fizice subtil percepute provoacă ecouri spirituale. Totul se sprijină pe „unicitatea mişcării", iar percepţia curgerii timpului este sinonimă cu sesizarea pulsaţiei vieţii — ceva cu totul diferit de substanţa mecanică sau inertă. Trecutul, prezentul şi viitorul se îmbină într-un tot organic, ca atunci „cînd ne amintim notele unei melodii ce se topesc, parcă, una într-alta". Timpul, aşadar, este „înaintarea continuă a trecutului, care muşcă din viitor şi se dilată pe măsură ce avansează". Dar conceptul de timp la Bergson nu este timpul cronologic, cu împărţirea lui în secunde, minute şi ore, şi nici nu implică diviziunile curente de trecut, prezent şi viitor. Acestea sînt convenţii arbitrare, la fel ca semnele de pe cadran peste care trec limbile ceasului. Timpul nu poate fi spaţializat şi măsurat cantitativ; el este o calitate, nu o substanţă.

Aplicarea teoriei lui Bergson despre timp artelor de la sfîrşitul veacului al XIX-lea poate fi foarte edificatoare. Filosoful cita adesea filmul ca exemplificînd ceea ce înţelegea el prin percepţia duratei. Imaginile în sine sînt statice, dar prin mobilitate diferitele cadre se îmbină în mintea noastră într-un flux temporal continuu. Tot astfel culorile distincte de pe o pînză impresionistă, metaforele dintr-un poem simbolist, scenele dintr-o piesă de Maeterlinck, acordurile dintr-o secvenţă de Debussy sînt contopite de mintea noastră într-un continuum temporal. În cazul impresionismului vizual, ochiul combină culorile; într-un poem simbolist, mintea asigură verbele de legătură pentru fragmentele nominale; într-o piesă de Maeterlinck, imaginaţia dă sens dramatic inconsecvenţelor din vorbire şi din acţiune; în muzica lui Debussy, urechea întinde punţi peste momentele de tăcere.

În toate artele acest flux necontenit duce spre improvizaţie, spre incompletul deliberat, şi fiece lucrare caută să fie rodul inspiraţiei, nu al premeditării. La impresioniştii vizuali, întreaga substanţă

picturală se spulberă într-un amestec diafan de stropi de culoare, umbre fugace şi tonalităţi momentane. Cézanne pictează uneori într-un strat atît de subţire, încît pe alocuri se vede pînza goală, iar alteori textura este extrem de fină, aproape transparentă. Rodin lasă netăiate porţiuni de piatră în jurul sculpturilor sale, şi nu e nicidecum întîmplător că unele dintre cele mai importante edificii ale vremii erau deschise spre aer şi spre cer, fiind menite a adăposti, temporar, expoziţii: Palatul de cristal, Galeria maşinilor, Turnul Eiffel. În *Pelléas şi Mélisande* personajele sînt de-abia schiţate, iar simţămintele lor reale trebuie deduse de către spectator. Imaginaţia dă efectiv profunzime emoţională unui joc de forme superficial. În toate aceste situaţii publicul, prin percepţie, imaginaţie şi memorie, participă la actul creator.

Sensul creaţiei de moment este bine ilustrat prin schiţele, litografiile în culori, afişele şi improvizaţiile picturale din opera lui Henri de Toulouse-Lautrec. Sub lucirea superficială, jucăuşă a lămpilor de gaz aerian artistul surprinde, în tabloul *Moulin Rouge*, cu tuşe îndemînatice, neşovăitoare, atmosfera şi caracteristicile subiectului său, care cuprinde un autoportret (omuleţul cu barbă de lîngă personajul cu joben din centru sus). Imagini mai sobre, de investigaţie psihologică găsim în lucrările artistului norvegian Edvard Munch, prezent în ambianţa pariziană între 1889 şi 1891 şi asimilînd acolo vocabularul postimpresionismului şi simbolismului, aşa cum apărea el din stilurile unui Gauguin, Van Gogh şi Toulouse-Lautrec. Tablouri ca *Strigătul* (fig. 364) degajă o atmosferă de coşmar, de spaimă cumplită. Liniile ce radiază dinspre capul femeii cuprinse de groază par să prelungească ţipătul ei sfîşietor într-o configuraţie organică de unde de şoc, în stilul *art nouveau* („noua artă"). Temele pline de duritate şi deznădejde ale lucrărilor lui Munch vor deveni un punct de plecare pentru expresionismul din secolul nostru.

Apropierea de ştiinţă şi accentul pus pe curgerea timpului devin mijloace importante prin care

 artele creează, la sfîrşitul veacului al XIX-lea, o

bază pentru trecerea la diferitele stiluri moderne. Cézanne a fost pe drept cuvînt numit primul mare maestru modern; arhitectura funcţională a lui Labrouste, Paxton şi Eiffel asigură fundamentul arhitecturii moderne; suprafeţele convexe şi concave ale lui Rodin şi interesul lui pentru problemele atmosferice ale luminii şi umbrei duc la noi şi însemnate progrese în sculptură; stilul fragmentar al simboliştilor anticipează „fluxul conştiinţei" şi alte tehnici literare moderne; iar conceptul lui Debussy de tonalitate mai curînd relativă decît absolută, alături de experimentările lui armonice, deschide calea unor evoluţii semnificative în muzica secolului al XX-lea.

CRONOLOGIE / Ultima parte a secolului al XIX-lea

Istorie generală

1830—	1848	Domnia lui Ludovic Filip, rege constituţional al Franţei
1837—	1901	Domnia reginei Victoria a Angliei
	1839	Daguerre şi Niepce fac publice descoperirile lor în domeniul fotografiei; naşterea dagherotipiei
	1848	Revoluţia din februarie şi răsturnarea lui Ludovic Filip. Proclamarea celei de-a doua republici franceze. Marx şi Engels publică *Manifestul Partidului Comunist*
	1851	Marea Expoziţie a tuturor ţărilor la Londra; una din clădiri este Palatul de cristal, opera lui Joseph Paxton. Ludovic Napoleon, preşedintele celei de-a doua republici franceze, devine dictator printr-o lovitură de stat
1812—	1870	Domnia lui Ludovic Napoleon sub numele de împăratul Napoleon al III-lea
	1853	Amiralul Perry deschide piaţa japoneză pentru comerţul american
1856—	1866	Helmholtz (1821—1894) publică *Optica fiziologică;* în 1863 publică *Despre perceperea tonurilor ca bază fiziologică pentru teoria muzicii*
	1857	Baudelaire publică *Les Fleurs du mal* (Florile răului)
1858—	1868	Labrouste construieşte Biblioteca Naţională din Paris
	1859	Darwin publică *Originea speciilor*
	1863	Renan publică *Viaţa lui Iisus*
1870—	1871	Războiul franco-prusian; abdicarea lui Napoleon al III-lea; crearea celei de-a treia republici franceze; unificarea Germaniei ca imperiu
	1871	Charles Darwin publică *Originea omului*
	1874	Prima expoziţie impresionistă
	1889	La Paris se organizează Marea expoziţie universală; una din clădiri este Turnul Eiffel
	1892	*Pelléas şi Mélisande* de Maeterlinck este reprezentată la Paris
	1896	Henri Bergson publică *Materie şi memorie*
	1902	La Paris se reprezintă opera lui Debussy *Pelléas şi Mélisande,* inspirată din piesa cu acelaşi titlu de Maeterlinck

Pictori

1808—	1879	Honoré Daumier
1819—	1877	Gustave Courbet
1832—	1883	Édouard Manet
1834—	1903	James A. Mc Neill Whistler
1834—	1917	Edgar Degas
1839—	1906	Paul Cézanne
1840—	1926	Claude Monet
1841—	1919	Pierre-Auguste Renoir
1848—	1903	Paul Gauguin
1853—	1890	Vincent van Gogh
1859—	1891	Georges Seurat
1864—	1901	H. M. R. de Toulouse-Lautrec

Sculptori

1827—	1875	Jean-Baptiste Carpeaux
1840—	1917	Auguste Rodin

Arhitecţi

1801—	1865	Joseph Paxton
1801—	1875	Henri Labrouste
1809—	1891	Georges Eugène Haussmann
1832—	1923	Gustave Eiffel

Muzicieni

1813—	1883	Richard Wagner
1822—	1890	César Franck
1833—	1897	Johannes Brahms
1835—	1921	Camille Saint-Saëns
1838—	1875	Georges Bizet
1842—	1912	Jules Massenet

1845— 1924 Gabriel Fauré
1860— 1956 Gustave Charpentier
1862— 1918 Claude Debussy
1875— 1937 Maurice Ravel

Scriitori și filosofi

1798— 1857 Auguste Comte
1799— 1850 Honoré de Balzac
1809— 1865 Pierre-Joseph Proudhon
1812— 1870 Charles Dickens
1820— 1903 Herbert Spencer
1821— 1867 Charles Baudelaire
1821— 1880 Gustave Flaubert
1828— 1906 Henrik Ibsen
1840— 1902 Émile Zola
1842— 1898 Stéphane Mallarmé
1844— 1900 Friedrich Nietzsche
1850— 1893 Guy de Maupassant
1859— 1941 Henri Bergson
1862— 1949 Maurice Maeterlinck
1890— 1925 Pierre Louÿs
1871— 1922 Marcel Proust

21. Stilurile secolului al XX-lea

EPOCA „ISMELOR" ȘI SCHISMELOR

Războaie, revoluții, răsturnări sociale, strămutări de persoane, calculatoare electronice, automatizare — toate s-au produs cu atîta rapiditate, încît omul secolului nostru are dificultăți de adaptare. Dacă noile mijloace de transport și comunicare au redus dimensiunile globului, marea dezvoltare a cunoștințelor dobîndite de om îi îngreunează acestuia perceperea lumii sale ca un întreg. Încheierea revoluției industriale, progresele tehnologiei electronice și necesitatea specializării au fragmentat și mai mult imaginea acestei lumi. Pentru omul contemporan conflictul și confruntarea sînt mult mai obișnuite decît armonia; dezbinarea predomină asupra unității; discontinuitatea e mai familiară decît continuitatea; universul a fost înlocuit de un „multivers". Porniți în căutarea înțelesului și realității, „tinerii furioși" de astăzi și „omul organizator" modern ființează în aglomerările lor singuratice, bombardați din toate părțile de *mass media* — televiziune, radio, filme, ziare, reviste. Iar ei trebuie să decidă dacă se vor conforma ori reforma, dacă își vor reprima ori exprima personalitatea, dacă vor căuta lumina înăuntru ori afară, încercînd totodată să lichideze decalajul tot mai mare dintre real și ideal.

Veacul al XIX-lea a reușit, cumva, să mențină în echilibru forțele libertății și autorității, demo-

craţia şi dictatura, individualismul şi colectivismul, libera iniţiativă şi monopolul economic, progresele ştiinţei şi ortodoxismul religios. În veacul al XX-lea însă, aceste dispute latente au izbucnit în conflicte deschise. Ciocnirilor dintre diferite colonialisme le-au urmat revoluţii după cele două războaie mondiale, aducînd socialismul în Rusia, China şi Europa răsăriteană, nazismul în Germania şi Austria, război civil, totalitarism şi „război rece" într-o mare parte a lumii, precum şi naşterea a numeroase ţări noi din cenuşa vechilor imperii coloniale. Revoluţia şi războiul sînt, totuşi, doar o latură a conflictului încercat de om; o alta o constituie mişcările artistice. Deasupra tuturor tumultelor se poate auzi glasul secolului acestuia, căci tocul şi penelul sînt şi ele arme în lupta socială şi spirituală pentru supravieţuire.

Deoarece artele sînt forme de acţiune, artiştii, la fel ca revoluţionarii şi reformatorii sociali, îşi lansează strigătele de luptă, îşi scot manifestele propun panacee şi îşi formulează propriile „isme şi schisme. La sfîrşitul secolului al XIX-lea, crezuri estetice relativ simple, ca realismul, naturalismul, simbolismul şi impresionismul, aveau mulţimile lor de adepţi fideli. Prin comparaţie, secolul al XX-lea devine un zgomotos Turn Babel, în care se emit doctrine ca dinamismul, constructivismul, intimismul, orfismul, paralelismul, purismul, suprematismul, sintetismul şi vorticismul. De uz curent sînt şi mişcările cunoscute ca dadaism, cubism, fovism şi suprarealism. Foarte adesea aceste curente artistice organizate s-au ocupat atît de intens cu propriile doctrine, încît au produs prea puţină artă. Ţelul lor principal era să provoace discuţii vii, să atragă atenţia, să pregătească expoziţii, concerte şi publicaţii. Pariurile stîrnite de aceste „isme" au generat, de regulă, mai multă căldură decît lumină, mai multă confuzie decît clarificare, iar grupările respective rareori au vorbit sau scris despre ele cu suficient simţ de răspundere. Frecvent aceste „isme" şi schisme au dus la impas, uneori însă şi la realizări semnificative. În ultimă analiză, ceea ce contează este ca aceste

picturi, poezii ori piese muzicale să fie demne de privit, citit ori ascultat.

Abordînd arta secolului al XX-lea, trebuie să ţinem seama de numeroase elemente. Arta modernă, ca şi arta din trecut, se cere înţeleasă în propriul ei cadru de referinţă şi prin prisma obiectivului urmărit de artist. Artistul contemporan poate intenţiona să încînte sau să irite, să îndemne sau să dojenească, să uimească sau să aţîţe, să aline sau să şocheze. El poate încerca, deliberat, să creeze dezordine, nu ordine, haos, nu un cosmos. Actul creator poate uneori înlocui semnificaţia operei create. Pictorul poate face din tabloul său o „palmă" pentru ochi, compozitorul poate face din muzica sa un „ultraj" auditiv. Judecînd după reacţiile stîrnite de primele expoziţii ale lui Picasso şi după tumultul iscat la baletul *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski, unora dintre creatori le-a reuşit acesta cu mult peste aşteptările lor. Dar efectul de şoc pur scade curînd, iar artiştii au învăţat că pot suna trîmbiţa Judecăţii de apoi doar o dată, nu în fiecare zi.

Ritmul schimbărilor a fost atît de rapid, încît omul secolului al XX-lea nu poate ţine pasul cu savanţii şi artiştii epocii lui. Răstimpul dintre apariţia unei inovaţii şi înţelegerea, acceptarea ei generală este adesea numit „decalaj cultural". Mode, toane, fantezii se succed cu o viteză uluitoare. „Senzaţia" anului curent este „vechitura" celui următor. Alături de capricii pasagere se află totuşi realizări solide ale unor artişti de mare valoare. Înnoirile aduse de Frank Lloyd Wright, Gropius şi Le Corbusier în arhitectură, de Picasso, Kandinsky şi Mondrian în pictură, de Schönberg şi Stravinski în muzică se numără printre realizările de seamă din istoria artei. Aceşti creatori au dobîndit statutul de „vechi maeştri" ai artei moderne. Tînăra generaţie de artişti, ca şi publicul ei, trece azi printr-o fază de consolidare, amplificînd progresele făcute şi pregătind terenul pentru viitoare descoperiri şi inovaţii.

Materialele şi tehnicile moderne au deschis noi posibilităţi în artă. Betonul armat, oţelul de con-

strucție, sticla, lemnul lamelat și-au luat locul alături de cărămizi și mortar, iar consola leagă stîlpul de lintou. Odată cu dezvoltarea orașelor, arhitecții moderni au fost nevoiți să înalțe construcții variind de la aerogări, poduri suspendate și locuințe ieftine pînă la întregi capitale noi, ca Brasilia și Chandigarh. Pe lîngă clădiri administrative din oțel și sticlă și sistematizarea urbană a societății industrializate, arhitecții secolului nostru au fost chemați să realizeze numeroase biserici și temple noi de un aspect cu totul îndrăzneț.

La începutul veacului al XX-lea sculptorul, ca și pictorul, învață să asambleze, să-și reunească materialele (fig. 365), ba chiar să folosească lampa de sudură, continuînd totodată să dăltuiască și să mode'eze (fig. 366). Materialele sînt acum fibra de sticlă, oțelul inoxidabil, masele plastice, alături de bronz și de marmură. Statuile nu mai par menite să păstreze, durabil, imaginea omului, iar monumentalul static face adesea loc mobilității și propulsiei mecanice. Pictorii lucrează pe plăci fibrolemnoase, în diverse procedee — pe lîngă tradiționalul ulei pe pînză — folosind cuțitul de paletă și tehnica stropirii la fel de bine ca penelul. Iar la categoriile tradiționale de picturi cu subiecte istorice, scene de gen, portrete, peisaje și naturi statice s-a adăugat una nouă, cea a picturilor abstracte și fantastice.

Artele grafice și-au extins domeniul, cuprinzînd multe tehnici, printre care gravura pe mătase și fotografia în culori. Distincția arbitrară dintre artele „majore" și cele „minore", dintre artele frumoase și meserii, dintre frumos și util a devenit atît de îngustă, încît arhitectul și inginerul, sculptorul și proiectantul de mobilă, catedrala și podul suspendat — cîndva noțiuni total diferite — s-au grupat în cadrul unității moderne dintre formă și funcție. Drama s-a extins și ea, cuprinzînd, pe lîngă teatrul de tip tradițional, filmul și televiziunea. Noi valențe ale limbii continuă să fie explorate prin folosirea cuvintelor ca sunete silabice într-o formă abstractă de poezie.

EXPRESIONISMUL ȘI ABSTRACȚIONISMUL

Tabloul lui Pablo Picasso *Domnișoarele din Avignon* încorporează atît de multe dintre ideile începutului de secol XX, încît a devenit un punct de referință în arta modernă. La pragul dintre veacuri Parisul mișuna de artiști tineri, idei noi și expoziții interesante. Asupra lui Picasso fac mare impresie, pe rînd, marea retrospectivă Cézanne din 1907, o expoziție de sculpturi iberice preromane care — ca, de altfel, majoritatea creațiilor de artă arhaice — înfățișau corpul omenesc în forme geometrice angulare, și expoziții de sculptură tribală africană. Ca rezultat, el începe să-și reeva'ueze demersul pictural, îndepărtîndu-se de convențiile figurative, către imagini mai pronunțat geometrice, și își procură primele piese de sculptură primitivă africană.

Tabloul *Domnișoarele din Avignon* fusese conceput ca o alegorie. Un bărbat șezînd printre fructe și femei urma să simbolizeze Viciul, iar pandantul său, intrînd din stînga cu un craniu în mînă, ar fi fost Virtutea. Datorită însă noilor influențe, artistul renunță la planul inițial și își dezvoltă lucrarea într-un alt sens, îmbinînd figurile, draperia de fundal și natura statică din registrul inferior într-o compoziție abstractă. Fata din stînga, care trage un fel de cortină, a devenit o serie de planuri suprapuse și contururi aranjate geometric. Capul figurii din dreapta sus seamănă cu o mască din Itumba (pe atunci în colonia franceză Congo) (fig. 3); capul de dedesubt și profilul figurii din stînga vădesc și ele influența artei tribale africane. Desenele preliminare făcute de Picasso ne arată preferința lui pentru capetele ovale, nasurile lungi, gurile mici și corpurile angulare caracteristice sculpturii din Coasta de Fildeș. Culoarea, cu eventaiul ei de nuanțe vii ce trec una într-alta, contribuie la efectul de crescendo afectiv, iar aranjamentul formal al figurilor sugerează ritmurile angulare ale unui dans primitiv.

Domnişoarele din Avignon constituie deci un reper însemnat. Culorile intense, postimpresioniste, împreună cu violenţa şi energia artei primitive, fac din acest tablou un rezumat al şcolii pariziene de avangardă în pictură la începutul secolului nostru. El marchează, de asemenea, inventarea intuitivă a *cubismului* de către Picasso — un foarte important pas spre pictura abstractă. Georges Braque, unul dintre foviştii, văzînd prima oară *Domnişoarele*, a sesizat că atît el cît şi Picasso asimilaseră geometria de conuri, sfere şi cilindri a lui Cézanne, ca şi principiile lui constructive. În următorii patru ani ei au elaborat împreună regulile cubismului.

Examinînd evoluţia artei contemporane, constatăm existenţa a două moduri de a privi lumea: dinăuntru sau din afară, subiectiv sau obiectiv, afectiv sau raţional. Aceste poziţii nu se exclud neapărat reciproc, căci intelectul este implicat în participarea afectivă, iar lipsa unui imbold emotiv goleşte de sens chiar şi cea mai raţională abordare. Pentru scopurile cărţii de faţă, artele în care domină considerentele emoţionale au fost grupate în cadrul *expresionismului*, iar cele în care domină procesele logice şi analitice alcătuiesc *abstracţionismul*. Este însă necesar aici un îndemn la prudenţă, căci orice artă este expresivă, dar şi abstractă, într-o anumită măsură.

EXPRESIONISMUL priveşte dinăuntru spre o lume de stări afective şi psihologice, nu din afară spre o lume fluidă de realism fugitiv, ca în cazul impresionismului. În zelul lor de a crea un stil cu o mai mare forţă emoţională, artiştii expresionişti se abat de la realism. Luîndu-şi punctul de plecare în opera lui Van Gogh şi Gauguin, aceşti pictori deformează contururile, folosesc culori tari şi exagerează formele pentru a-şi atinge ţelul. Expresionismul în sens restrîns se aplică perioadei dinaintea primului război mondial şi curentelor artistice germane cunoscute ca *Die Brücke* şi *Der Blaue Reiter*. O definiţie mai largă include însă creaţii paralele în principalele centre, unde

artiştii se preocupau mai ales de abordarea emoţională a artei şi de implicarea lor pătimaşă în toate aspectele vieţii contemporane.

Expresionistul este deplin conştient de lumea vizibilă dar, lăsînd în urmă concepţia clasică de artă ca imitaţie a naturii, el închide ochii pentru a explora mintea, spiritul, imaginaţia. El este de acord cu afirmaţia lui Goethe că simţirea e totul şi salută încercarea lui Freud de a cerceta subconştientul, dezvăluind o nouă lume afectivă în impulsurile sumbre, spaimele ascunse şi motivaţiile tainice ale comportamentului uman. Expresionistul este conştient că trăieşte în mai multe lumi complexe ce se suprapun şi că mai există şi alte lumi de explorat, pe care ochiul nu le vede, iar logica nu le poate interpreta. Picturile expresioniste se concentrează mai mult asupra psihologicului decît asupra firescului, descriind lumi intangibile, cu ajutorul unor tehnici şi simboluri noi, prin culori discordante şi forme denaturate. Disonanţele frapante ale muzicii expresioniste sînt menite să aţîţe, nu să liniştească publicul, iar literatura expresionistă vrea să-l şocheze pe cititor prin dezvăluirea subiectivă a unor stări psihice, nevrotice, deseori chiar psihopatologice.

Descriindu-şi reacţii'e la diferite fenomene fizice, psihice şi spirituale, expresionistul îşi modifică, deformează şi colorează imaginile potrivit cu intensitatea simţămintelor sale. Expresionismul, aşadar, se poate întinde de la stări sufleteşti calme, nostalgice, prin reacţii bruşte, de şoc şi izbucniri isterice, pînă la coşmaruri înspăimîntătoare. Procedeele unor asemenea incursiuni în subconştient pot fi foarte inegale, dar „paşaportul" artiştilor pentru „tărîmul de dedesubt" este totuşi valabil. În ansamblu, expresionismul cuprinde mişcări ca neoprimitivismul, dadaismul, suprarealismul şi realismul critic.

ABSTRACŢIONISMUL implică procese de analiză, derivare, detaşare, selecţie, simplificare şi geometrizare, premergînd distilării esenţei din datele naturii şi ale simţurilor. Avîntul născut din revo-

luţiile politice şi psihologice ale secolului nostru se simte în expresionism, dar lumina noilor puncte de vedere intelectuale este oglindită în diferitele forme de abstracţionism.

În secolele precedente, o pictură era o reflectare, sub o formă sau alta, a lumii exterioare. În cadrul abstracţionismului din veacul al XX-lea, artistul se eliberează de convenţiile figurative. Aspectele naturale joacă un rol neînsemnat în arta sa, care reduce un peisaj la un sistem de forme geometrice, configuraţii, linii, unghiuri, vîrtejuri de culoare, creînd astfel imaginile abstracte dorite. Alegîndu-şi din natură conţinutul pictural, artistul abstracţionist elimină detaliile neimportante ale lumii observate şi rafinează caracterul întîmplător al naturii şi al experienţei vizuale obişnuite. Imaginaţia şi invenţia se concentrează asupra tehnicii picturale, asupra organizării formelor, configuraţiilor, texturilor şi culorilor. De la arta cubistă, semiabstractă, în care se mai pot discerne obiectele, abstracţionismul merge spre nonobiectivism, opera de artă nemaiavînd aici un sens figurativ, literar sau asociat legat de exterior, ceea ce face ca o pictură să devină propriul ei denotat, să se autodefinească.

În primii ani ai secolului, fizicienii elaborau o concepţie cu totul nouă despre univers, implicînd teoria relativităţii şi continuum-ul spaţio-temporal. Şi în arte se formulau, în acelaşi timp, noi modalităţi de a privi şi a asculta. În pictură, de pildă, apărea canonul cubist al multiplicităţii punctelor de vedere, care permite ca mai multe laturi ale aceluiaşi obiect să fie prezentate concomitent. În sculptură se elaborează o nouă teorie a volumului, în virtutea căreia golurile şi concavităţile dintr-o suprafaţă sugerează întrepătrunderea mai multor planuri şi existenţa altor laturi şi suprafeţe care nu se văd nemijlocit. În arhitectură, stilul internaţional, utilizînd oţelul şi sticla, a putut realiza în aceeaşi clădire experienţa simultană a spaţiului interior şi a celui exterior. Literatura şi muzica găsesc noi căi de prezentare a materialului în dimensiunea temporală. În literatură,

tehnica „fluxului conştiinţei" îmbină descrierea obiectivă cu curgerea subiectivă a imaginilor; în muzică se creează aşa-numita tehnică de compoziţie „atonală", prin care se evită centrele tonale fixe în favoarea unui flux continuu şi a unei permanente variaţii.

Aceste noi forme de structurare a spaţiului şi timpului cereau noi moduri de a gîndi despre lume, noi moduri de a o privi, de a o asculta, de a citi despre ea. Abstracţionismul cuprinde aşadar manifestări ca futurismul, cubismul, stilul mecanic, nonobiectivismul, dodecafonismul şi stilul internaţional din arhitectură.

NEOPRIMITIVISMUL. În timpul cînd se producea marea explozie a expresionismului, scînteia ce a generat curentul numit neoprimitivism fusese descoperirea, în secolul al XIX-lea, a artei primitive practicate de populaţia băştinaşă din Oceania şi a sculpturilor în lemn pe care le lucrau triburile africane. În sensul pe care i-l dăm aici, termenul se limitează la adaptarea deliberată, de către artişti culţi, a unor obiecte autentice de artă primitivă. Primul mare artist care a folosit modele şi motive exotice în picturi şi xilogravuri fusese Gauguin, şi tablouri ca *Mahana No Atua*, pictat de el în timpul lungii sale şederi în Tahiti, reflectă influenţa locală. Mostre de artizanat polinezian, ca vîsle, săgeţi şi harpoane, fuseseră colecţionate de negustori în voiajele lor, putînd apoi fi văzute la expoziţiile din Paris din anii 1878 şi 1889. Mai tîrziu, cînd diverse expediţii au pătruns în interiorul continentului negru, ele au adus şi prezentat obiecte de lemn sculptate de triburile locale. Muzeele etnologice create la Paris şi Dresda pentru a găzdui aceste colecţii stîrneau un mare interes în rîndurile savanţilor, artiştilor şi marelui public. Apar cărţi despre sculptura africană, iar în 1890 James Frazer începe să publice *Creanga de aur*, o lucrare în douăsprezece volume despre moravurile, folclorul, practicile magice şi tabuurile primitive.

Arta primitivă, cu totala ei negare a ideii de progres, părea a fi făgăduiala unui nou început. Deosebit de atrăgătoare era atitudinea animistă a artizanilor primitivi, care ghiceau spiritul lemnului şi al pietrei, exprimîndu-l în fibra, textura şi forma materialelor lor. Expresioniştii germani erau fascinaţi de formele stranii, misterioase şi de antiintelectualismul artei africane; unii artişti francezi, printre care Matisse, găseau în geometria ei simplificată o bogăţie de motive ornamentale şi o justificare a propriilor lor picturi abstracte.

Impactul artei primitive s-a făcut simţit şi în evoluţia sculpturii din secolul nostru. Cînd tînărul pictor Modigliani vine la Paris în 1906, el este atît de puternic înrîurit de farmecul sculpturii negre africane, încît, un răstimp, schimbă penelul cu dalta. Una din lucrările sale, *Cap* (fig. 367), este în stilul Coasta de Fildeş adoptat şi de Picasso; în picturile sale de mai tîrziu, Modigliani va folosi feţe ovale stilizate şi forme alungite de felul celor pe care le vedem în *Pulovăr galben.*

Sursele sculpturii viguroase a lui Henry Moore sînt formele primare preistorice, monumentul arhaic de la Stonehenge, vechile morminte etrusce, sculpturile precolumbiene din Mexic, arta din Africa şi Oceania, forma dată de apă şi vînt copacilor şi bolovanilor izolaţi şi, mai ales, propria sa minte fecundă şi inventivă. „Fidelitatea faţă de material", scrie Moore, „[este] unul din primele principii de artă atît de clar văzute în lucrările primitive . . . Artistul vădeşte o înţelegere instinctivă a materialului său, folosirea lui adecvată şi posibilităţile pe care le oferă." Figurile sale în poziţii relaxate par a fi Pămîntul-mamă sau zeiţe ale fecundităţii din vreun cult uitat. Curbele şi convoluţiunile depăşesc forma umană, integrîndu-se în colinele unduitoare şi văile povîrnite ale unui peisaj vălurit. Multe din figurile lui Moore sînt străpunse de orificii şi adîncituri, sculptura lui avînd astfel o existenţă interioară ca şi una exterioară. În *Figură aşezată* (fig. 368), o lucrare expusă la Lincoln Center din New York, Moore şi-a amplificat golurile, divizînd figura, astfel încît să poată

da formă, metaforic, nu numai maselor monumentale, ci şi spaţiului dintre ele şi din jur. Cele două porţiuni sînt corelate, dar separate, capul şi trupul aflîndu-se într-o parte, iar picioarele în cealaltă. „Între ele însă", observă Moore, „încerc să realizez un fel de amestec al figurii omeneşti cu peisajul".

Simplitatea esenţială a sculpturii lui Brâncuşi îşi are izvorul în vigoarea formelor primitive şi în inovaţiile îndrăzneţe ale pictorilor fovişti. Ţelul lui Brîncuşi era să elibereze sculptura de tot ce îi este exterior şi să ajungă la esenţele ultime. O bucată de marmură în formă de ou, bunăoară, se intitulează *Începutul lumii*. Ca şi neoprimitivii, el acceptă materialele pentru calităţile lor intrinseci: marmura pentru netezimea sau asprimea ei, metalul pentru duritate sau plasticitate. Oricare ar fi însă materialul, Brîncuşi încearcă să-i ghicească natura, să-i sesizeze potenţialităţile fără a-l forţa să pară altceva. „Ceea ce este real", remarca el cîndva, „nu e forma exterioară, ci esenţa lucrurilor". În *Pasăre în spaţiu* (fig. 369) el lucrează cu un bronz al cărui conţinut de cupru este atît de mare, încît îi conferă o strălucire aproape aurie. Dîndu-i o graţioasă formă curbilinie şi un luciu foarte pronunţat, sculptorul eliberează metalul, convertindu-l într-o formă de energie. Vedem aici o mişcare abstractă, o pană în zbor. Brâncuşi încearcă uneori să sporească senzaţia de mişcare în sculptură aşezîndu-şi figurile pe platane ce se rotesc lent. În acest mod suprafeţele lucitoare prind lumina, iar formele par să plutească în spaţiu.

Şi cunoaşterea sistemelor muzicale neeuropene evoluează rapid la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Orchestraţiile lui Debussy şi Ravel au fost influenţate de sunetele stranii, exotice ale formaţiilor „gamelan" din Java, pe care ambii compozitori le auziseră la Expoziţia internaţională din 1889. Dar cea mai importantă dintre aceste influenţe noi este, de departe, muzica de jaz americană, care îşi are începuturile la New Orleans şi Chicago şi

 care a fost adusă în Europa de formaţii itine-

rante de negri. În *Colțul copiilor* (1908), Debussy include un pasaj intitulat „Golliwog's Cake Walk".

Stravinski (fig. 370), a cărui muzică reflectă multe tendințe stilistice, creează corespondentul neoprimitiv muzical al *Domnișoarelor din Avignon* în baletul *Sărbătoarea primăverii*, scris pentru trupa lui Diaghilev în 1913. Subintitulat *Scene din Rusia păgînă*, „Dansul adolescenților", cu care se deschide baletul, folosește ritmuri repetitive și accente sincopate asemănătoare celor din jazul american. Melodiile de o notabilă angularitate, texturile poliritmice complexe, accentuările brutale și mișcările geometrice ale dansatorilor sînt o măiestrită întruchipare a spiritului primitiv.

„Fiarele sălbatice", „Podul", „Călărețul albastru" și tumult la operă. Expresionistul operează cu intensități afective mai curînd decît luminoase. Pentru el, căldura creației înlătură răceala imitației; el prezintă reacții subiective în loc de a înfățișa realități obiective, reafirmînd primatul imaginației umane asupra reprezentării naturii. Cam prin vremea cînd Picasso descoperea sculptura primitivă, alte grupuri promovau expresionismul în pictură ca reacție la efectele atmosferice reci și detașarea obiectivă a impresionismului. Van Gogh arătase calea de urmat, cu pînzele sale frenetice, exploziile picturale pătimașe, culorile saturate și fervoarea sa apostolică. Un tablou ca *Noapte înstelată pe Ron*, cu flăcările de un verde intens ale chiparoșilor, ritmurile unduitoare ale colinelor și explozia cosmică a Căii Lactee, era de ajuns ca să aprindă imaginația. Splendoarea barbară a armoniilor cromatice ale lui Gauguin a fost folosită ca un mijloc util de a crea reacții afective puternice, pe cînd expresioniștii priveau mai de la distanță culorile luminoase ale vitraliilor medievale și inventivitatea imaginativă a sculpturii romanice. Arta primitivă din Polinezia și Africa a jucat și ea un rol aici.

Violentele ciocniri de culori și deformări vizuale din opera pictorilor francezi de înclinație expresionistă le-a adus acestora denumirea de *les fauves* („fiarele sălbatice"), datorată remarcii ocazionale a unui critic la Salonul de toamnă parizian din 1905. Acesta spusese că sala părea o „cușcă de animale sălbatice". Primele lucrări ale lui Matisse, unul din cei mai rafinați pictori, au fost categorisite astfel, deși, privind în urmă, cu greu putem înțelege de ce. Dacă există ceva „sălbatic" la Matisse, atunci e vorba de felul în care el gustă strălucirea culorii în sine, de bogăția invenției sale și de o anumită splendoare orientală, făcînd din artist un *fauve*, dar un *fauve* lipsit de ferocitate.

Fereastră albastră, un tablou pictat de Matisse în 1911, vădește interesul lui pentru problemele estetice ale formei, pentru armonii cromatice vibrante și motive decorative de tipul arabescurilor. Pictura este compusă ca un studiu abstract de natură statică ce trece subtil într-un peisaj stilizat. Acele de pălărie înfipte în perniță din stînga se îmbină cu vaza goală din spatele lor; florile din cealaltă vază se unesc, afară, cu frunzișul și cu acoperișul studioului; idolul oriental de pe axul central conduce ochiul spre împărțirea verticală a ferestrei; liniile formate de conturul lămpii continuă cu trunchiul copacului din grădină. Masa din dormitor și obiectele de pe ea sînt astfel unite cu arborii și cerul de afară, elementele interioare și cele exterioare devenind părți ale aceleiași compoziții. Adîncimea și retragerea în depărtare sînt sugerate doar printr-o ușoară atenuare a intensității culorilor. În acest tablou Matisse se apropie de visul său despre o „artă a echilibrului, a purității și seninătății care să nu deprecieze conținutul".

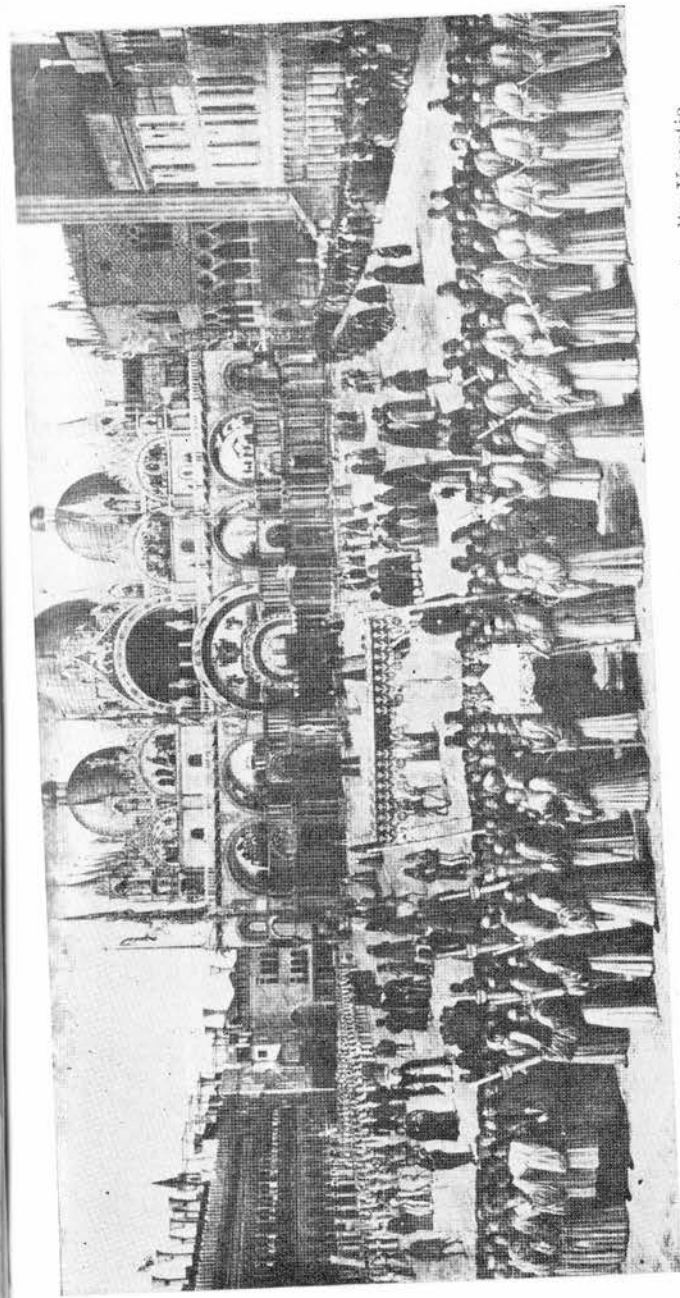
Pentru Matisse, expresionismul nu se aplica conținutului pînzelor sale sau transmiterii unui mesaj afectiv, ci mai curînd întregii tratări formale a organizării picturale. „Așa cum o concep eu", observa el, „expresia nu constă din pasiune oglindită pe un chip uman sau trădată de un gest violent. Întreaga organizare a picturii mele este expresivă. . ."

Expresionismul german din deceniul premergător primului război mondial este legat mai ales de două grupări ce s-au dezvoltat simultan cu „fo-

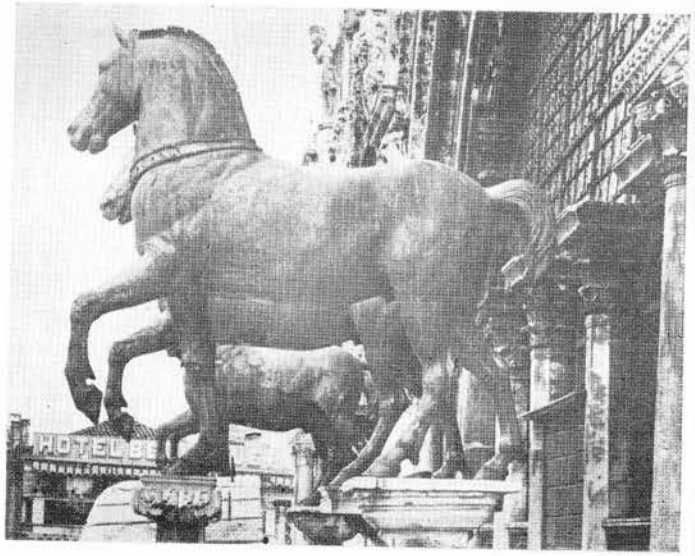
vii": *Die Brücke* („Podul") și *Der Blaue Reiter* („Călărețul albastru"). „Podul" era o asociație liberă de pictori din Dresda, care adoptaseră acest nume deoarece doreau să stabilească legături cu toți artiștii de crez expresionist și să dea ființă unui „pod" către viitor. Ei recunoșteau influența lui Van Gogh și Gauguin, dar mai ales pe cea a norvegianului Edvard Munch (fig. 364).

Printre cei mai notabili membri ai „Podului" se numără Emil Nolde, iar unul din numeroasele lui subiecte biblice este *Dans în jurul viţelului de aur*. Brutale disonanțe cromatice de roșu-sîngeriu și galben-portocaliu, ca și deformațiile desenului, redau mesajul său de furie primară și energie demonică a dansatorilor. „Călărețul albastru" era titlul unei picturi de Kandinsky care devenise manifestul mișcării expresioniste din Germania sudică; el era, totodată, titlul unei cărți din 1912, redactată de Franz Marc și Kandinsky, cu reproduceri ale unor picturi expuse la München în anul precedent de către „fovi" francezi și Paul Klee, ca și de către înșiși Marc și Kandinsky. Cartea conținea de asemeni articole despre arta modernă, iar compozitorul vienez Arnold Schönberg scrisese un capitol despre evoluția expresionistă ce avea loc concomitent în muzică. Arta lui Marc, așa cum o putem vedea în *Turnul de cai albaștri* (fig. 371), etalează ritmuri vibrante, pulsatorii, desene curbilinii și mișcări unduite, lirice.

Kandinsky era o personalitate internațională. El pictase mai întîi în Rusia — țara sa de baștină —, apoi a lucrat la Paris, în stilurile postimpresionist și fovist, pentru ca mai tîrziu să participe la fondarea grupării „Der Blaue Reiter" din München. Picturile sale din această din urmă perioadă — ca *Improvizație pe o temă războinică*, — conțin încă figuri din natură, umane și de animale. Artistul spune că a lucrat acest tablou „subconștient și într-o stare de puternică tensiune", în anul 1913, cînd se înmulțeau zvonurile despre război. Aceasta explică, adaugă el, prezența celor două tunuri în dreapta jos, ca și formele explozive.



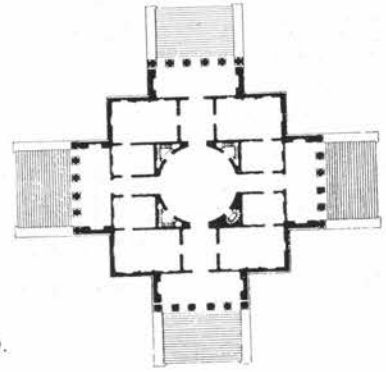
212. GENTILE BELLINI. *Procesiune în Piața San Marco*, 1496. Ulei pe pînză. Academia din Veneția.



213. Patru cai de proveniență grecească. Sec. I e.n.. Bazilica San Marco, Veneția. Bronz aurit.

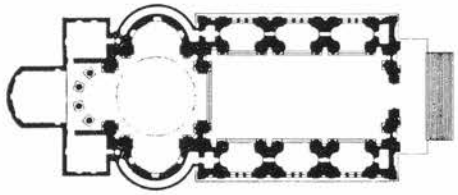
214. JACOPO SANSOVINO. Biblioteca San Marco, Veneția. Începută în 1536.

215. ANDREA PALLADIO. Villa Rotonda, lîngă Vicenza. Începută în 1550.



216. ANDREA PALLADIO. Planul Vilei Rotonda.

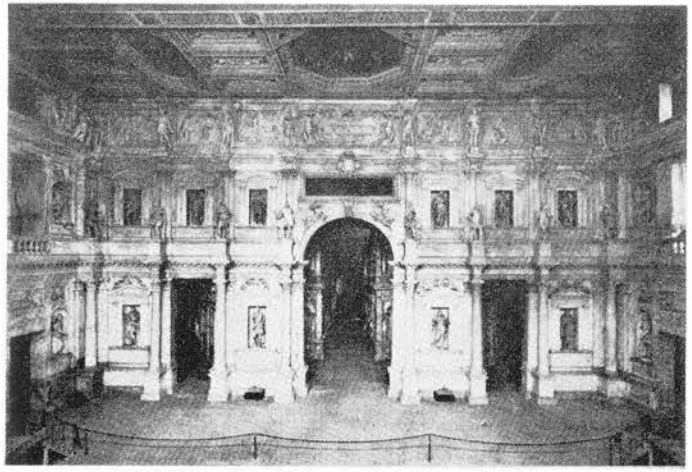
217. ANDREA PALLADIO. Fațada bisericii Il Redentore, Veneția, 1576—1592.



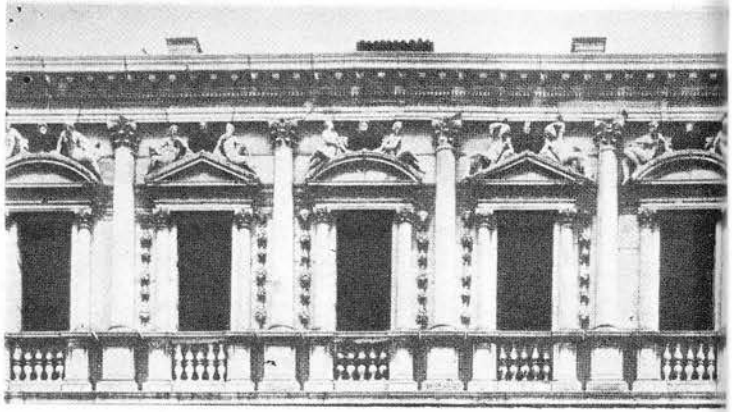
218. ANDREA PALLADIO. Planul bisericii Il Redentore.

219. ANDREA PALLADIO. Interiorul bisericii Il Redentore, Veneția, 1576—1592.

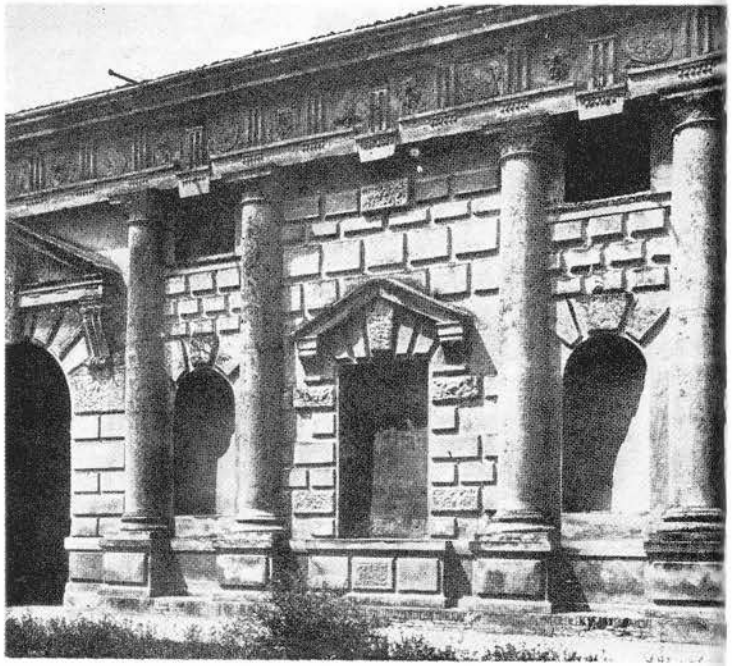
220. ANDREA PALLADIO. Interiorul Teatrului Olimpic, Vicenza, 1580—1584.



221. VINCENZO SCAMOZZI. Fațada (detaliu), Procuratie Nuove, Veneția, 1584.



222. GIULIO ROMANO. Curtea (detaliu), Palazzo del Tè, Mantova, 1525—1535.



223. BALDASSARE LONGHENA. Santa Maria della Salute, Veneția, 1631—1656.

224. GIORGIONE. *Furtuna*, c. 1505. Ulei pe pînză. Academia din Veneţia.

225. TIŢIAN. *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria*, 1516—1518. Ulei pe pînză. Biserica Frari, Veneţia. →

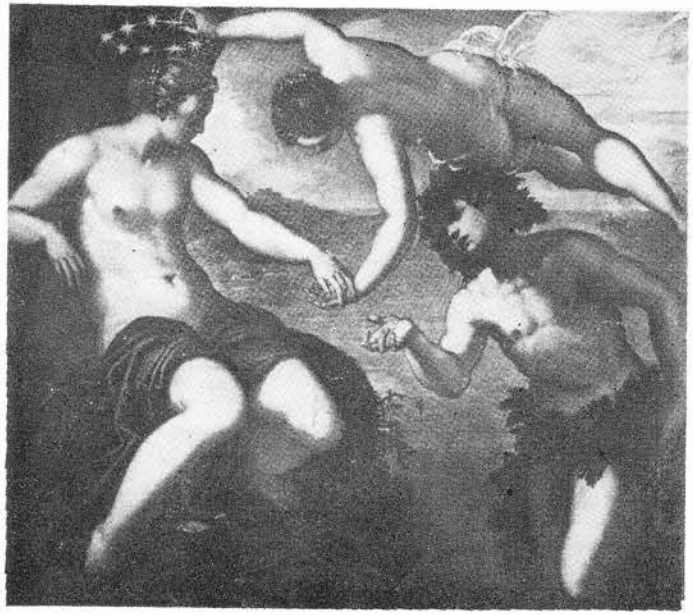
226. TINTORETTO. *Cina cea de taină*. 1592—1594. Ulei pe pînză. San Giorgio Maggiore, Veneția.

227. PAOLO VERONESE. *Ospăț în casa lui Levi*, 1573. Ulei pe pînză. Academia din Veneția.

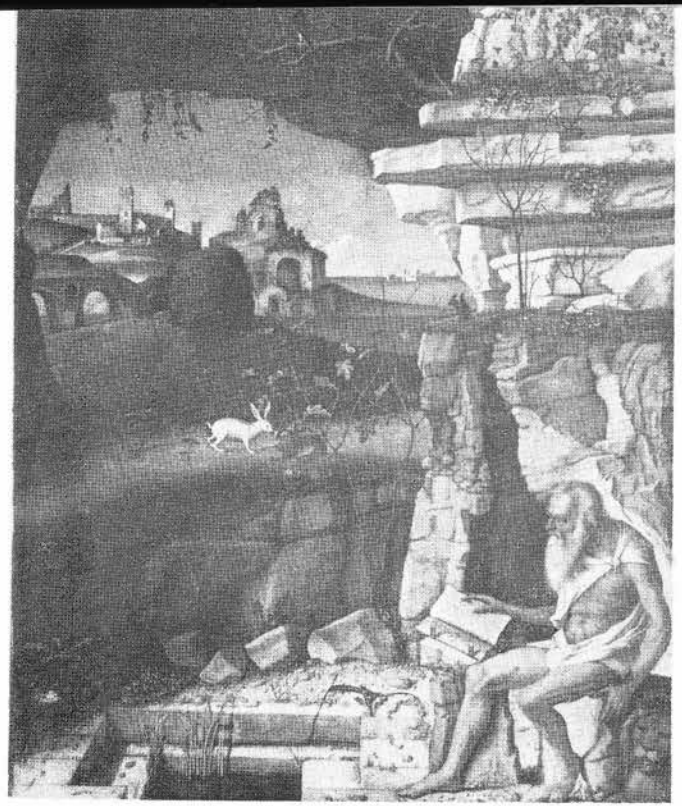
228. GENTILE BELLINI. Detaliu din fig. 212. *Grupul alămurilor.*

229. GENTILE BELLINI. Detaliu din fig. 212. *Coriști.*

230. TINTORETTO. *Căsătoria lui Bachus cu Ariadna*, 1577—1588. Ulei pe pînză. Palatul dogilor, Veneţia.



231. BENVENUTO CELLINI. Solniţa lui Francisc I, 1539—1543. Aur. Kunsthistorisches Museum, Viena.



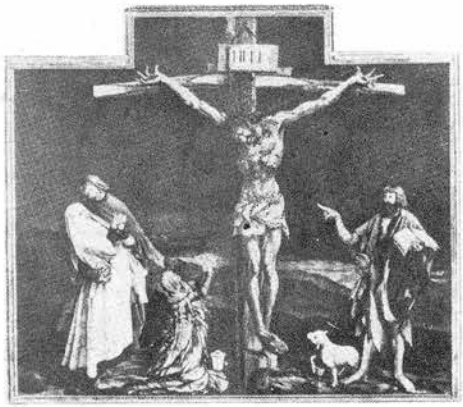
232. GIOVANNI BELLINI. *Sf. Ieronim citind*, c. 1505. Ulei pe lemn. National Gallery of Art, Washington (Col. Samuel H. Kress).

233. GIOVANNI BELLINI. *Madona cu Pruncul*. 1505. Ulei pe lemn. Galeria Borghese, Roma.

234. ALBRECHT DÜRER. *Autoportret*, 1498. Ulei pe lemn. Prado, Madrid.

235. ALBRECHT DÜRER. *Hercule la răspîntie*, c. 1498. Gravură în aramă. National Gallery of Art, Washington (Col. Rosenwald).

236. ALBRECHT DÜRER. *Madona cu Pruncul și o mulțime de animale*, c. 1503. Desen în peniță și acuarelă. Albertina, Viena.

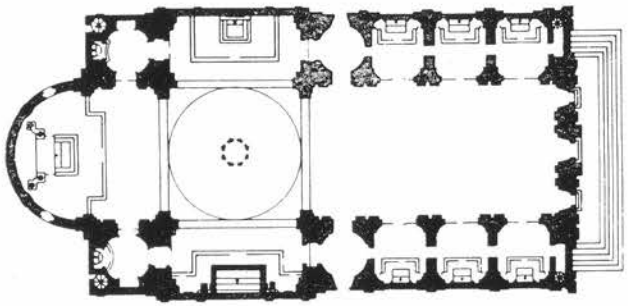


237. MATTHIAS GRÜNEWALD. *Răstignirea*, panoul central exterior al Altarului Isenheim. Terminat în 1515. Ulei pe lemn. Musée d'Unterlinden, Colmar.

238. MATTHIAS GRÜNEWALD. *Ispitirea Sf. Anton*, panou din Altarul Isenheim. Terminat în 1515. Ulei pe lemn. Musée d'Unterlinden, Colmar.

239. MICHELANGELO. *Judecata de apoi*, detaliu (autoportret pe pielea jupuită din dreapta jos), 1534—1541. Frescă. Capela Sixtină, Vatican, Roma.

240. GIACOMO VIGNOLA şi GIACOMO DELLA PORTA. Faţada bisericii Il Gesù, Roma, c. 1575—1584.

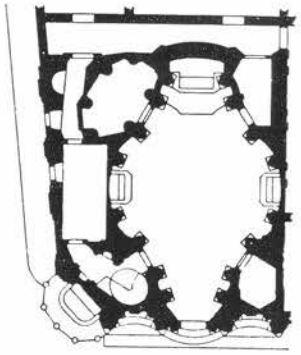


241. Planul bisericii Il Gesù.

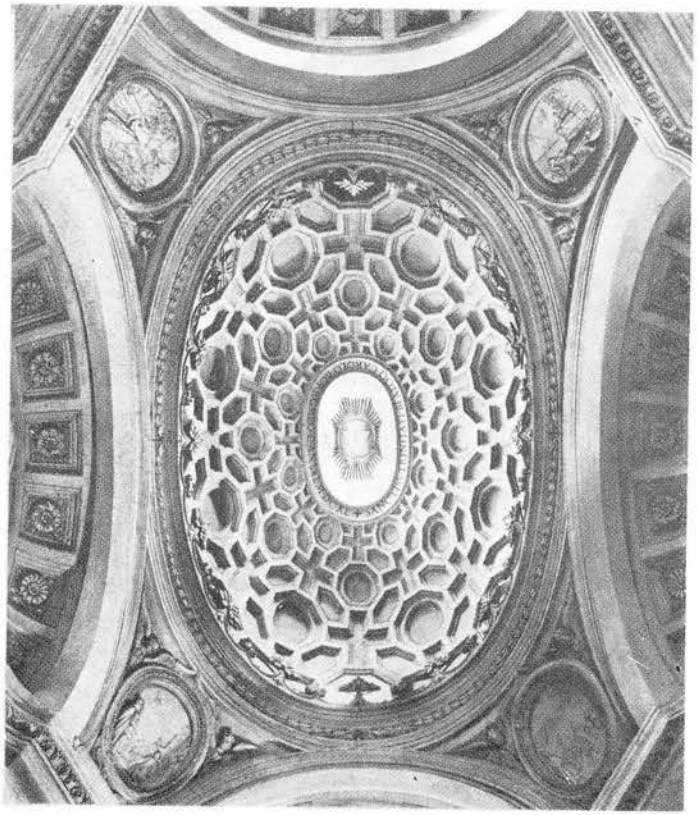
242. ANDREA SACCHI şi JAN MIEL. *Urban al VIII-lea vizitînd biserica Il Gesù*, 1639—1641. Galeria Naţională, Roma.

243. FRANCESCO BORROMINI. Faţada bisericii San Carlo alle Quattro Fontane, Roma. Începută în 1635, faţada 1667.

244. FRANCESCO BORROMINI. Planul bisericii San Carlo alle Quattro Fontane.

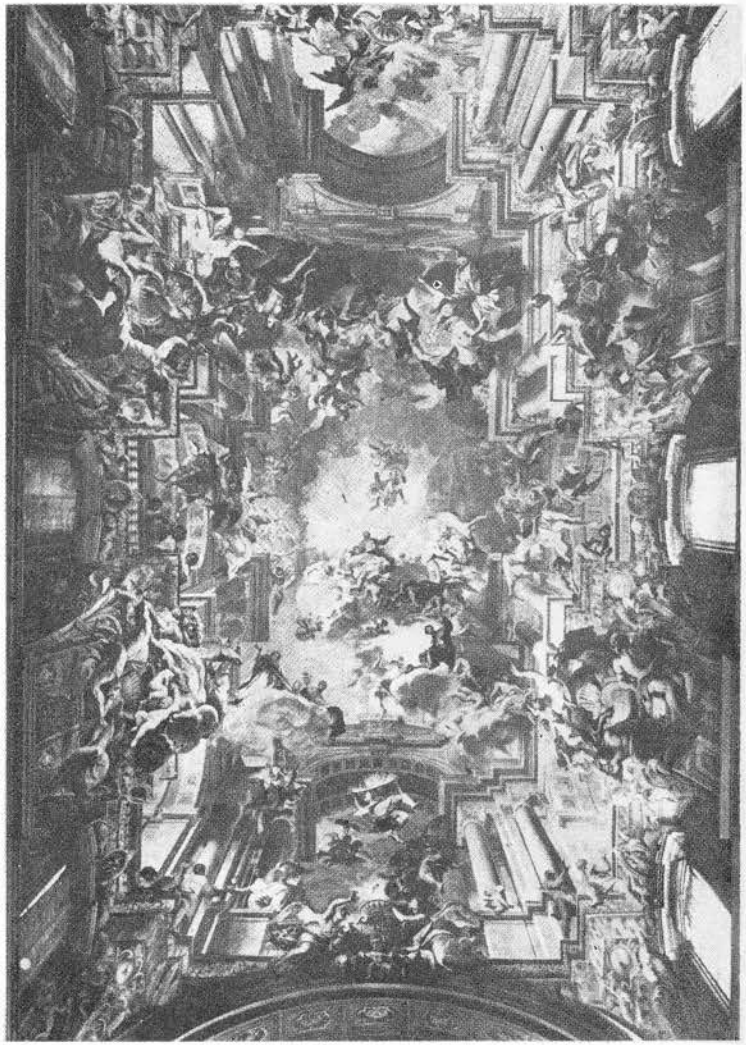


245. FRANCESCO BORROMINI. Interiorul cupolei, San Carlo alle Quattro Fontane, Roma, c. 1638.

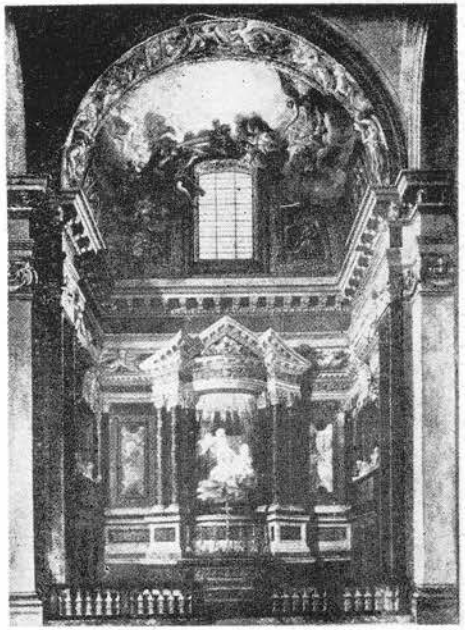


246. CARAVAGGIO. *Convertirea Sf. Pavel*, 1601—1602. Ulei pe pînză. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

247. FRA ANDREA POZZO, *Sf. Ignațiu în slavă*, c. 1691. Frescă pe plafonul navei, Sant' Ignazio, Roma.



248. GIANLORENZO BERNINI. Fîntîna celor patru rîuri, Piazza Navona, Roma, 1648—1651.

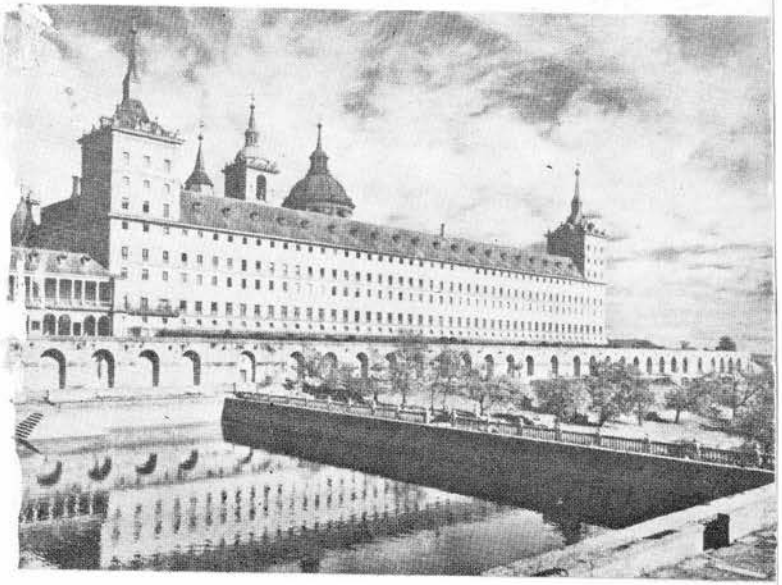


249. *Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.* Pictură din sec, XVIII, Muzeul din Schwerin, R.D.G.

250. GIANLORENZO BERNINI, *Sf. Tereza în extaz*, 1645—1652. Marmură și bronz aurit. Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

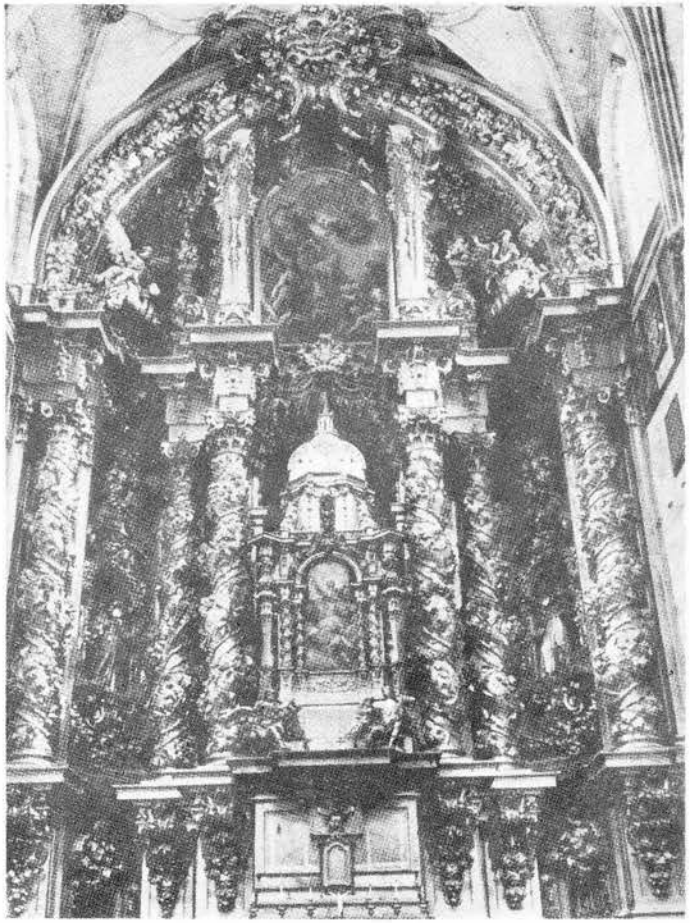
251. J. B. DE TOLEDO și JUAN DE HERRERA. Palatul Escorial, lîngă Madrid, 1553—1584. Gravură după Herrera.

252. Palatul Escorial (vedere laterală).



253. JUAN DE HERRERA. Curtea evangheliștilor, palatul Escorial, 1563—1584.

254. GOMEZ DE MORA. Fațada bisericii La Clérica (stînga), 1617. Casa de las Conchas („Casa scoicilor", dreapta), 1514. Salamanca.



255. JOSE DE CHURRIGUERA. Panou de altar, biserica San Estebán, Salamanca, 1693.

256. EL GRECO, *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, c. 1577. Ulei pe pînză. Art Institute, Chicago.

257. EL GRECO, *Inmormintarea contelui Orgaz*, 1586, San Tomé, Toledo, Spania.

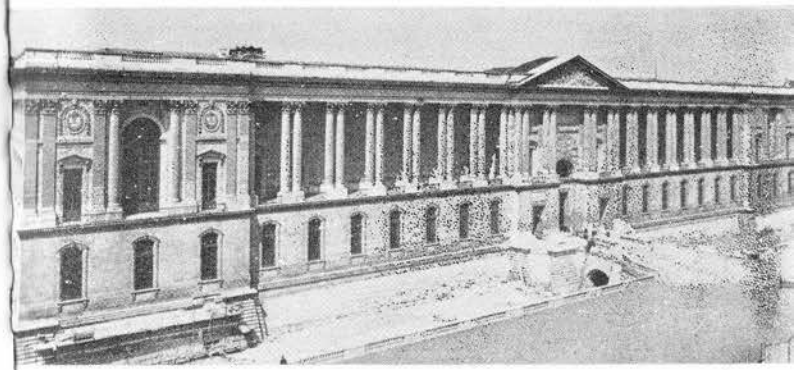
258. EL GRECO, *Izgonirea din templu*, c. 1572—1574. Ulei pe pînză. Minneapolis Institute of Arts (Fondul Dunwoody).

259. DIEGO VELÁZQUEZ. *Cărătorul de apă din Sevilla*, c. 1619—1621. Ulei pe pînză. Wellington Museum, Londra.

260. BARTOLOMÉ MURILLO. *Imaculata concepțiune*, c. 1666—1670. Ulei pe pînză. Prado, Madrid.

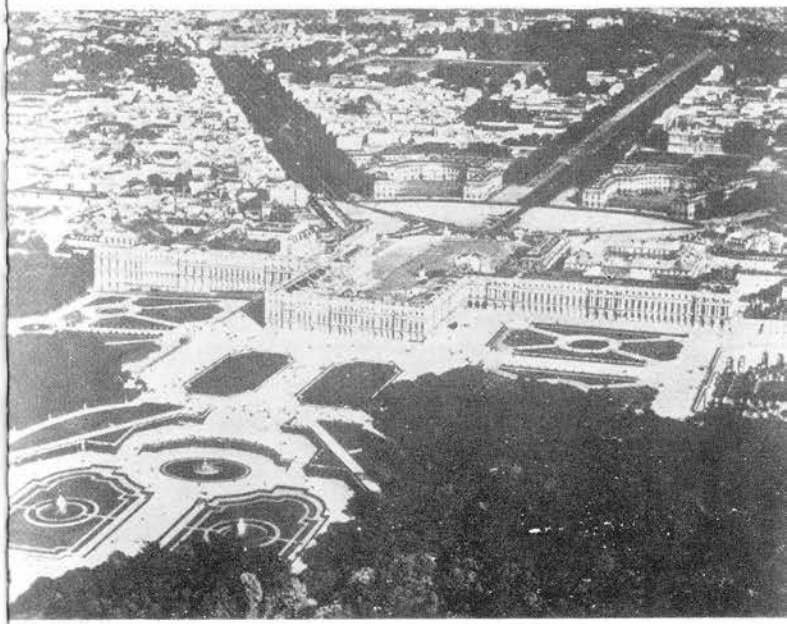
261. Catedrala din Ciudad de México, 1656—1791.

262. HYACINTHE RIGAUD. *Ludovic al XIV-lea*, 1701. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

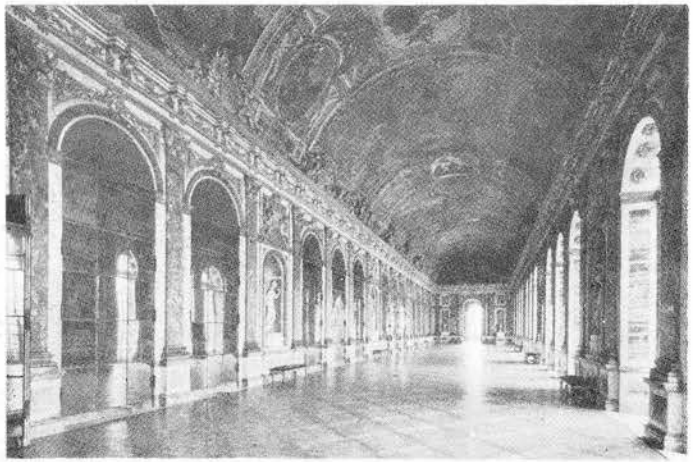


263. CLAUDE PERRAULT. Frontul de est al palatului Luvru, Paris, 1667—1670.

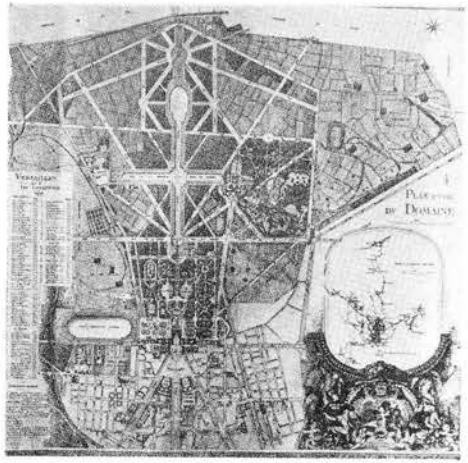
264. Palatul Versailles (vedere aeriană), 1661—1688.



265. LOUIS LE VAU și JULES HARDOUIN-MANSART. Fațada dinspre parc a palatului Versailles. 1669—1685.



266. JULES HARDOUIN-MANSART și CHARLES LEBRUN. Sala oglinzilor, Versailles. Începută în 1676.



267. ANDRÉ LE NÔTRE. Planul parcului de la Versailles, 1662—1688.

268. GIANLORENZO BERNINI. *Ludovic al XIV-lea*, 1665. Marmură, Versailles.

269. GIANLORENZO BERNINI. *Apollo și Dafne.* 1622—1625. Marmură. Galeria Borghese, Roma.

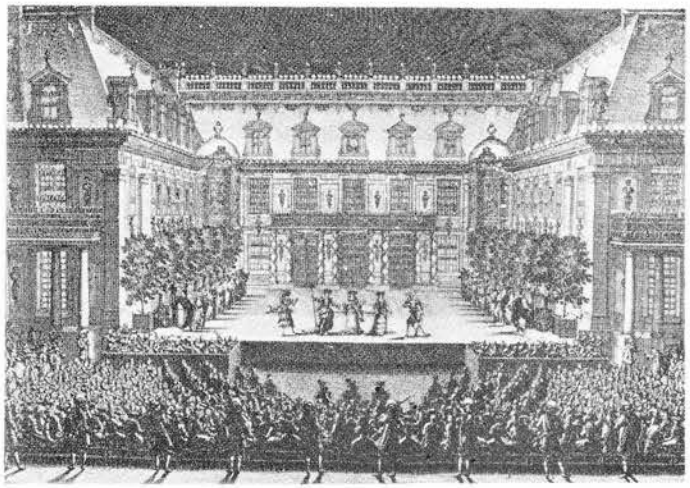
270. PIERRE PUGET. *Milo din Crotona,* 1671—1683. Marmură. Luvru, Paris.

271. PETER PAUL RUBENS. *Henric al IV-lea primind portretul Mariei de Medici,* 1622—1625. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

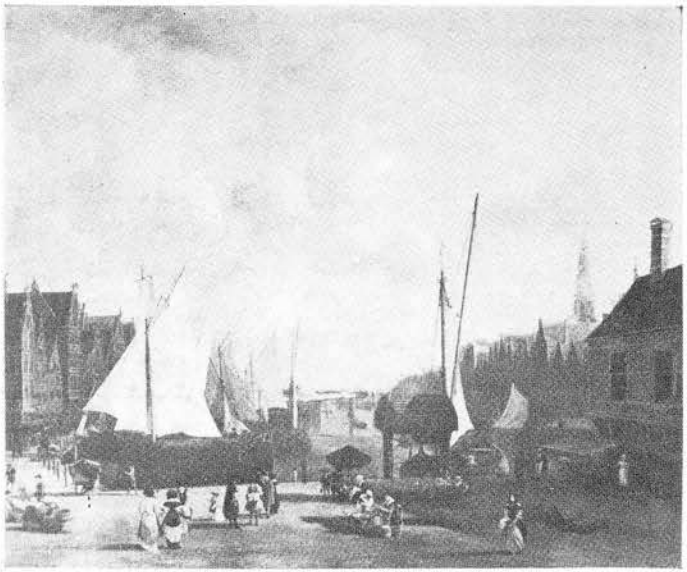
272. PETER PAUL RUBENS. *Răpirea fiicelor lui Leucip*, c. 1618. Ulei pe pînză. Alte Pinakothek, München.

273. NICOLAS POUSSIN. *Răpirea sabinelor*, c. 1636—1637. Ulei pe pînză. Metropolitan Museum of Art, New York (Fondul Harris Brisbane Dick, 1946).

274. CLAUDE LORRAIN. *Debarcarea Cleopatrei la Tars*, c. 1647. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.



275. LOUIS LE VAU. *Curtea de marmură, Versailles* (în timpul unui spectacol cu *Alcesta* de Lully, 1674). Gravură de Lepautre. Metropolitan Museum of Art, New York (Fondul Harris Brisbane Dick, 1930).

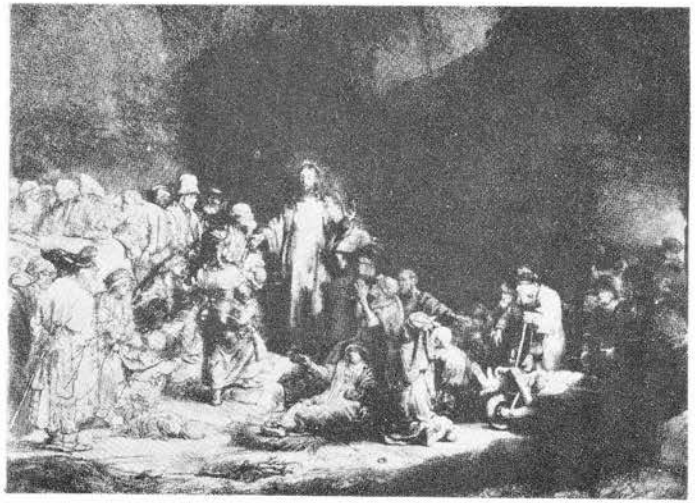


276. JAKOB VAN RUISDAEL. *Chei la Amsterdam*, c. 1670. Ulei pe pînză. Colecția Frick, New York.

277. REMBRANDT. *Portretul lui Jan Uytenbogaert, perceptor general (Cintăritorul de aur)*, 1639. Gravură. Rijksmuseum, Amsterdam.

278. REMBRANDT. *Lecția de anatomie a doctorului Tulp*, 1632, Mauritshuis, Haga.

279. REMBRANDT. *Hristos vindecînd bolnavii (Stampa de 100 guldeni)* 1649. Gravură. Metropolitan Museum of Art, New York (Colecția H. O. Havemeyer, 1929).



280. REMBRANDT. *Autoportret cu Saskia*, c. 1634. Ulei pe pînză. Gemäldegalerie, Dresda.

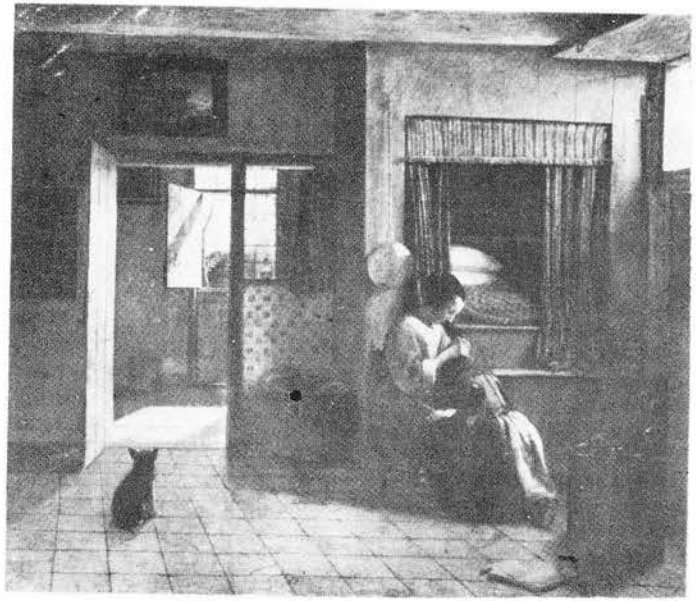
281. REMBRANDT. *Autoportret*, 1650. Ulei pe pînză. National Gallery of Art, Washington (Colecția Widener, 1942).

282. REMBRANDT. *Autoportret*, 1656—1658. Ulei pe lemn. Kunsthistorisches Museum, Viena.

283. REMBRANDT. *Autoportret la bătrînețe*, 1669. Ulei pe pînză. Mauritshuis, Haga.

284. FRANS HALS. *Veselul cîntăreț din laută*, c. 1627. Ulei pe pînză. Colecție particulară.

285. PIETER DE HOOCH. *Mama și copilul*, c. 1660. Ulei pe pînză. Rijksmuseum, Amsterdam.



286. JAKOB VAN RUISDAEL. *Cimitirul evreiesc*, c. 1660. Ulei pe pînză. Detroit Institute of Arts.

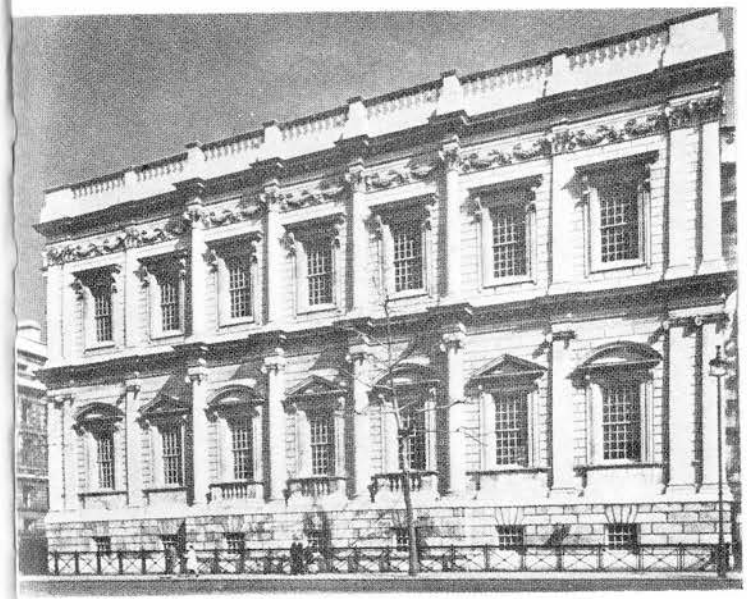
287. JAN VERMEER. *Vedere din Delft*, c. 1658. Ulei pe pînză. Mauritshuis, Haga.

288. JAN VERMEER. *Ofițerul și fata*, 1655—1660. Ulei pe pînză. Colecția Frick, New York.

289. JAN VERMEER. *Concert*, c. 1660. Ulei pe pînză. Isabella Stewart Gartner Museum, Boston.

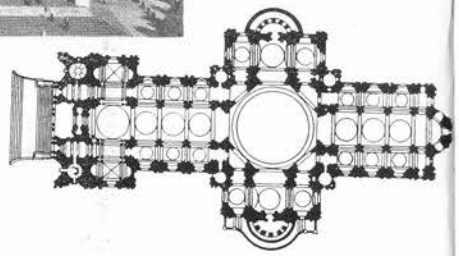
290. JAN STEEN. *Familie veselă*, 1668. Ulei pe pînză. Rijksmuseum, Amsterdam.

291. INIGO JONES. Sala banchetelor, Whitehall, Lond. 1619—1622.



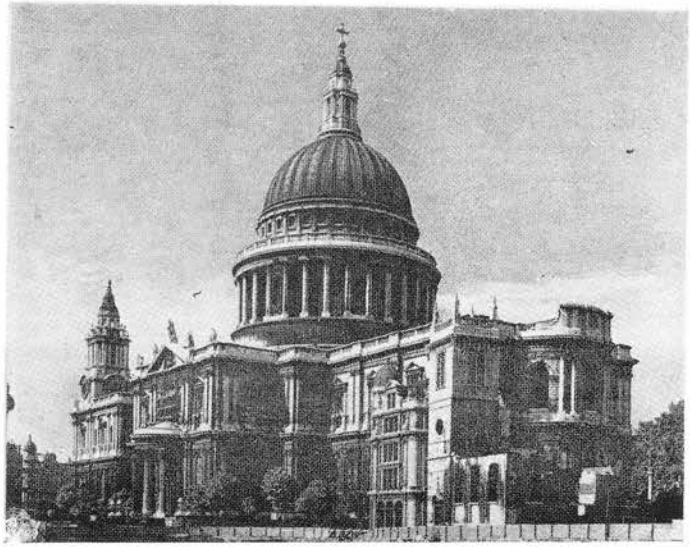
292. ANTON VAN DYCK. *Cinci copii ai lui Carol I*, 1637. Ulei pe pînză.

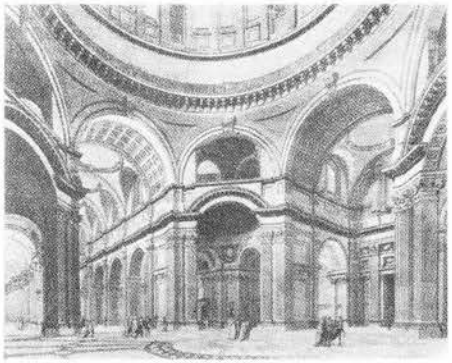
293. CHRISTOPHER WREN. Fațada catedralei St. Paul, Londra, 1675—1710.



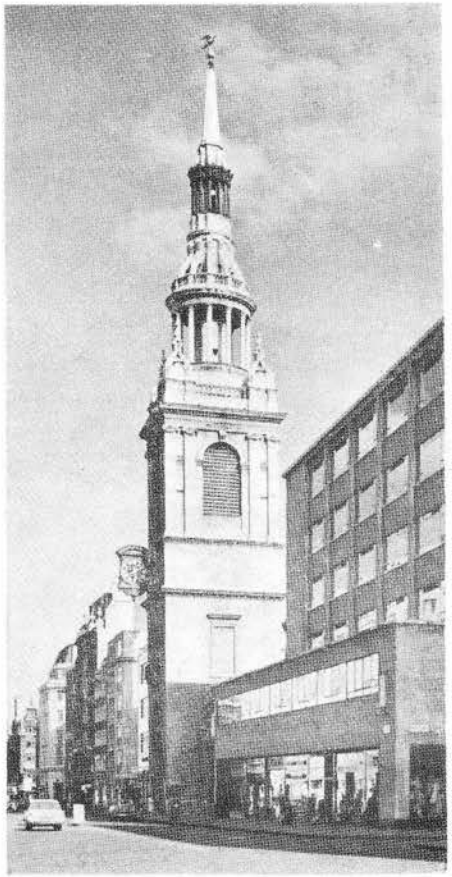
294. Planul catedralei St. Paul (forma finală)

295. Catedrala St. Paul (vedere dinspre sud-est).

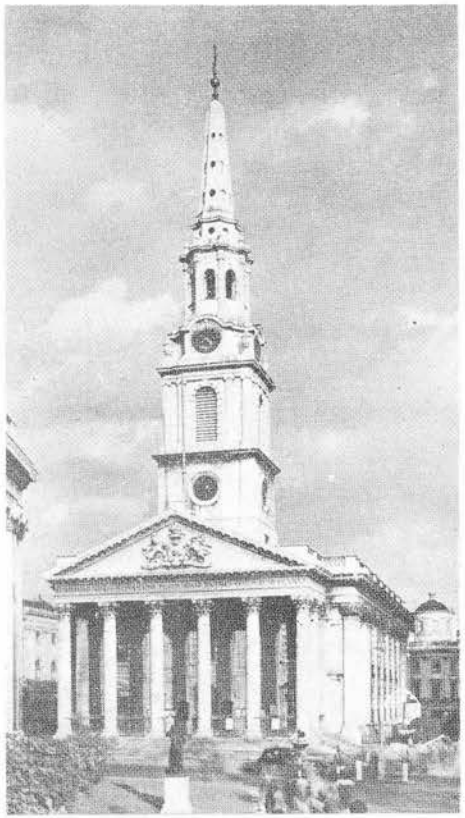




296. CHRISTOPHER WREN. Rotonda catedralei St. Paul. Acvatintă de THOMAS MALTON, 1798.

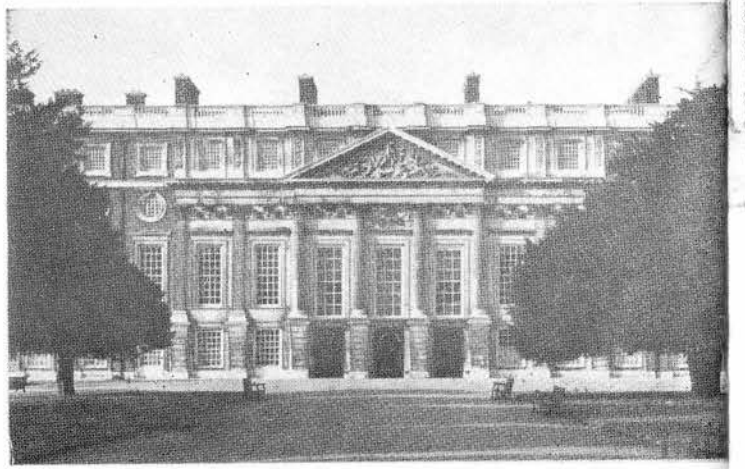


297. CHRISTOPHER WREN. St. Mary-le-Bow, Londra, 1671—1680.

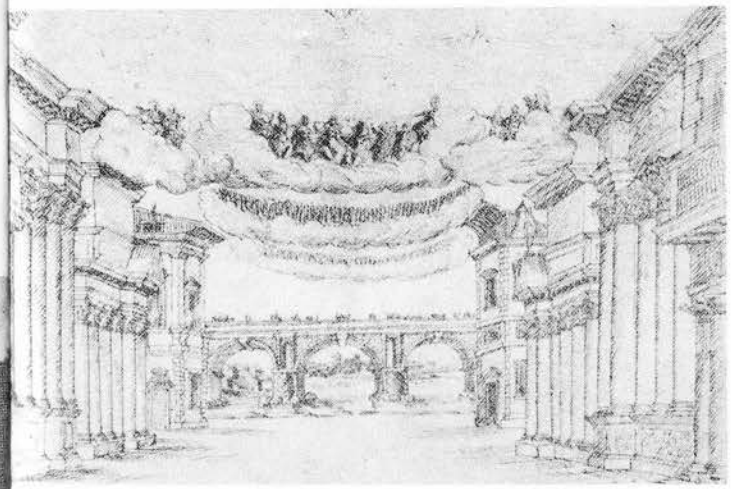


298. JAMES GIBBS. St. Martin-in-the-Fields, Londra, 1721—1726.

299. CHRISTOPHER WREN. Fațada dinspre grădină, palatul Hampton Court, c. 1690.

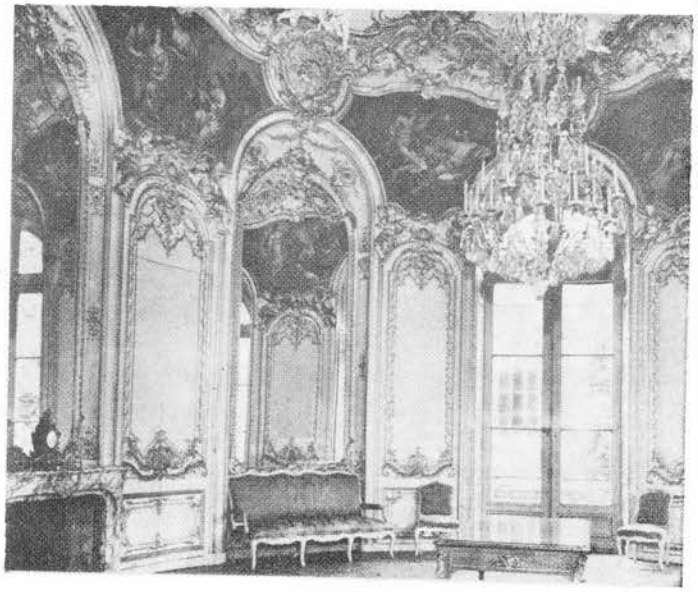


300. CANALETTO. *Londra*, c. 1750. Ulei pe pînză.

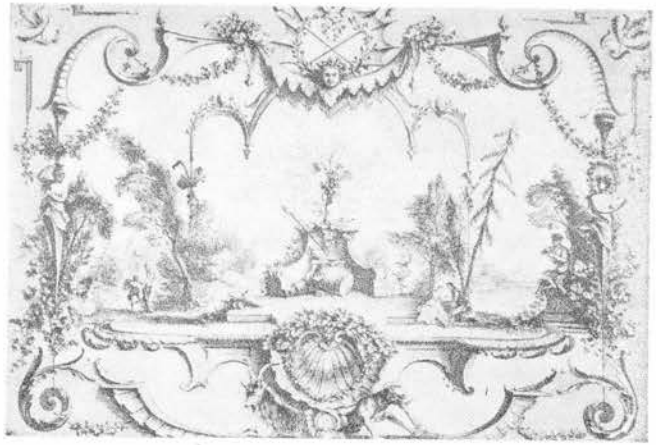


301. INIGO JONES. Desen pentru scena a cincea din masca *Salmacida Spolia* de William Davenant, 1640. Schiță în peniță. Colecția Devonshire, Chatsworth Library, Anglia.

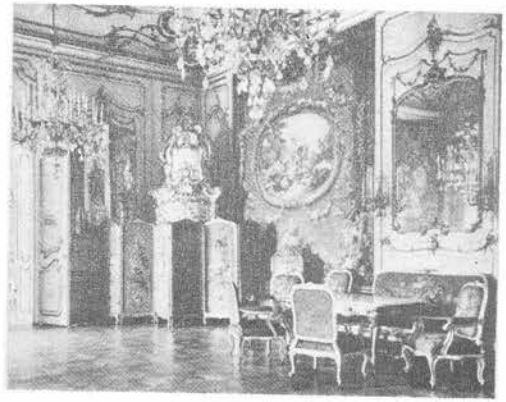
302. GERMAIN BOFFRAND. Salonul prințesei, Hôtel de Soubise, Paris, c. 1740.

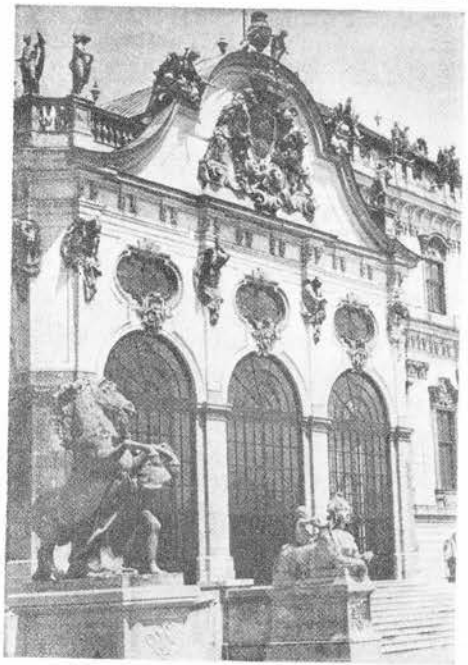


303. ANTOINE WATTEAU. Desen ornamental, gravat de HUQUIER. Cooper-Hewitt Museum of Design, Smithsonian Institution, New York.



304. Salon, palatul Hofburg, Viena, c. 1760—1780.

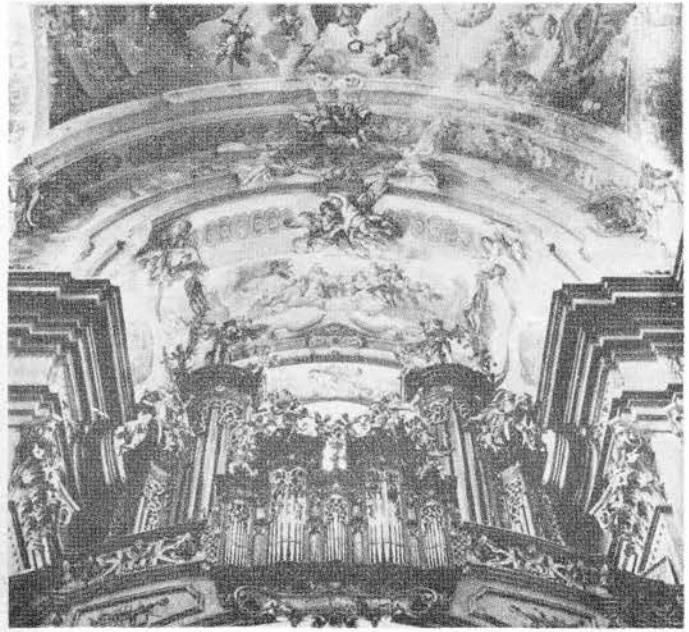




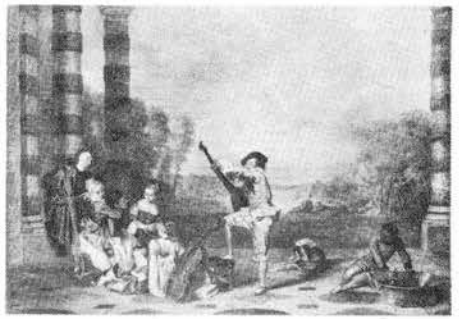
305. LUKAS VON HILDEBRANDT. Detaliu din fațada palatului Belvedere, Viena, 1724.

306. JAKOB PRANDTAUER. Biserica abaţială din Melk, 1702—1738.

307. JAKOB PRANDTAUER. Galeria corului şi orga, biserica abaţială din Melk, c. 1738.



308. ANTOINE WATTEAU. *Serata muzicală*, c. 1719. Ulei pe pînză. Colecţia Wallace, Londra.



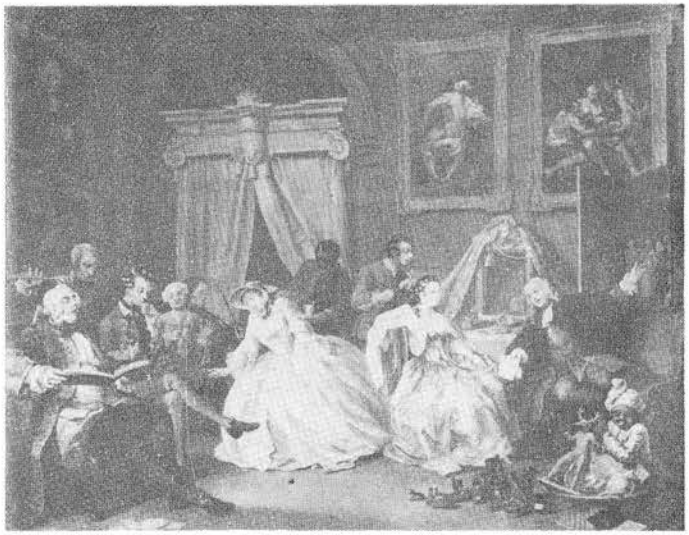
309. FRANÇOIS BOUCHER. *Toaleta Venerei*, 1746. Ulei pe pînză. Metropolitan Museum of Art, New York (donaţia William K. Vanderbilt, 1920).

310. CLODION. *Nimfă și satir*, c. 1775. Teracotă. Metropolitan Museum of Art, New York (donația Benjamin Altman, 1913).

311. JEAN BAPTISTE SIMÉON CHARDIN. *Băiat cu titirez*, 1741. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

312. WILLIAM HOGARTH. *Contractul de căsătorie* (Prima scenă din ciclul *Căsătorie la modă)*, 1744. Ulei pe pînză. National Gallery, Londra.

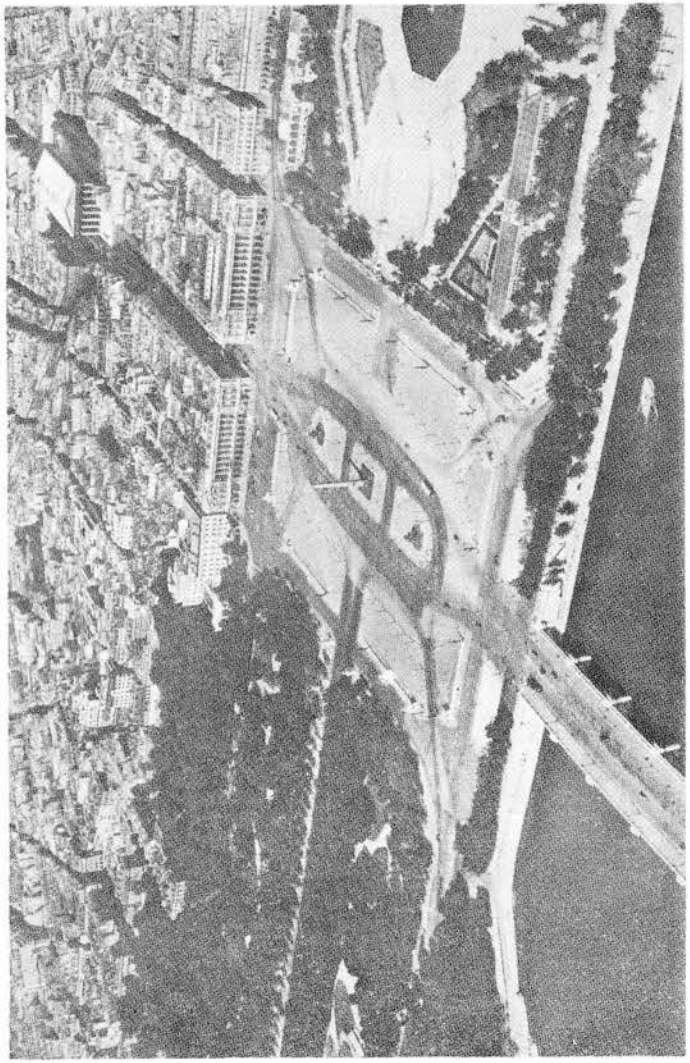
313. WILLIAM HOGARTH. *Primire la contesă* (scena a patra din ciclul *Căsătorie la modă)*, 1744. Ulei pe pînză. National Gallery, Londra.



314. JEAN ANTOINE HOUDON. *Voltaire*, 1781. Marmură. Victoria and Albert Museum, Londra.

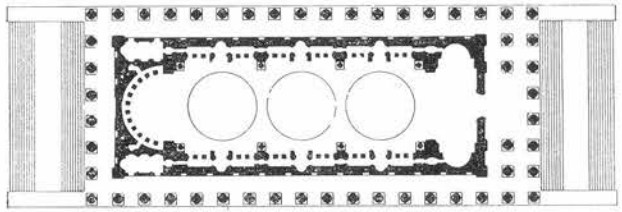
315. JEAN ANTOINE HOUDON. *Benjamin Franklin*, 1778. Teracotă. Luvru, Paris.

316. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO. *Apollo prezentîndu-i lui Frederic Barbaroșa pe mireasa acestuia, Beatrice de Burgundia*, 1751. Frescă de plafon. Kaisersaal, palatul episcopal din Würzburg.



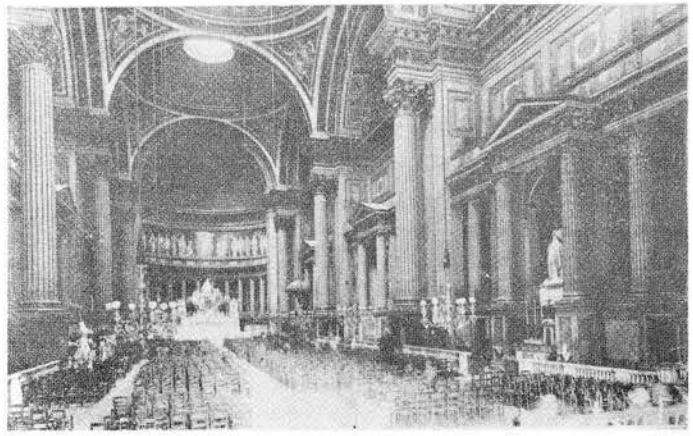
317. Place de la Concorde, Paris (vedere aeriană).

318. PIERRE ALEXANDRE VIGNON. Fațada bisericii La Madeleine, Paris, 1762—1829.

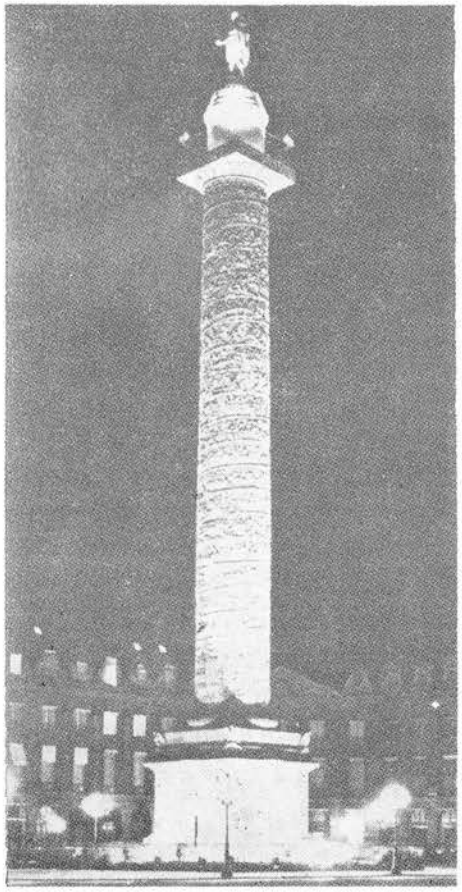


319. Planul bisericii La Madeleine, Paris.

320. Interiorul bisericii La Madeleine, Paris.

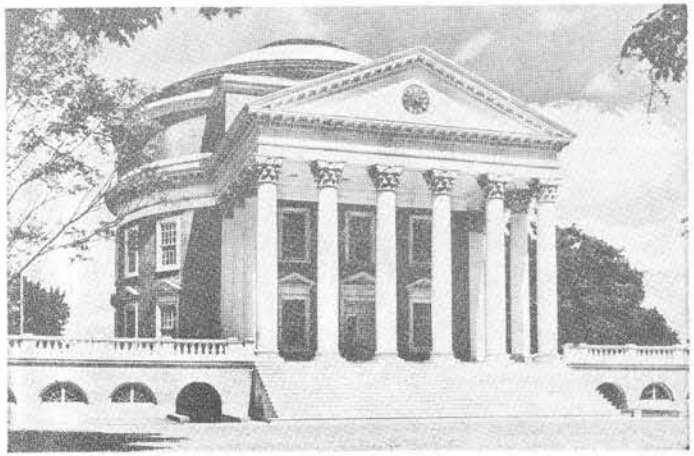


321. CHARLES PERCIER și PIERRE F. L. FONTAINE. Arc de triomphe du Carrousel, Paris 1806.

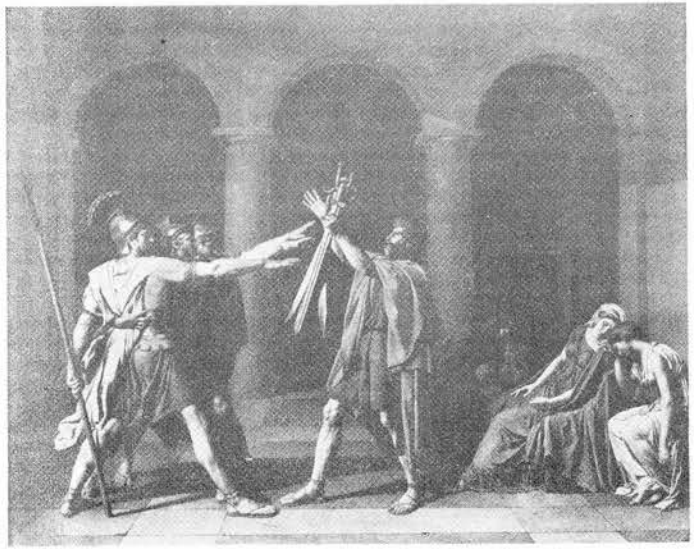


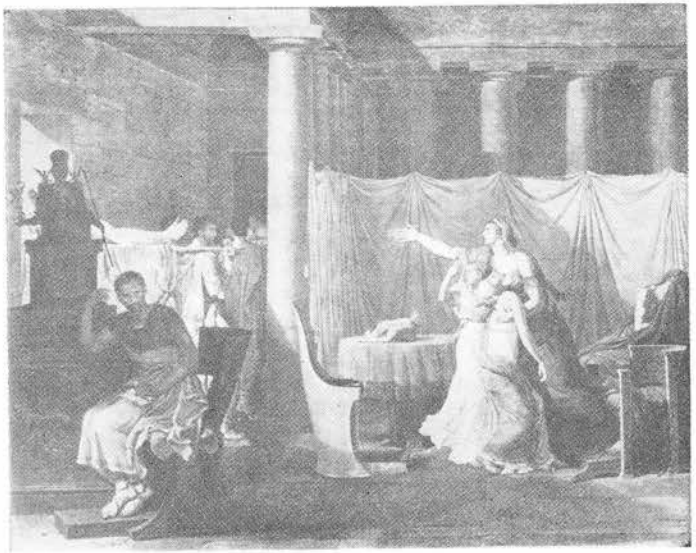
322. CHARLES PERCIER și PIERRE F. L. FONTAINE. Coloana Vendôme, 1810. Marmură cu friză spirală din bronz.

323. THOMAS JEFFERSON. Rotonda Universității din Virginia, Charlottesville, 1819—1826.



324. JACQUES LOUIS DAVID. *Jurămîntul Horaților*, 1784. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.





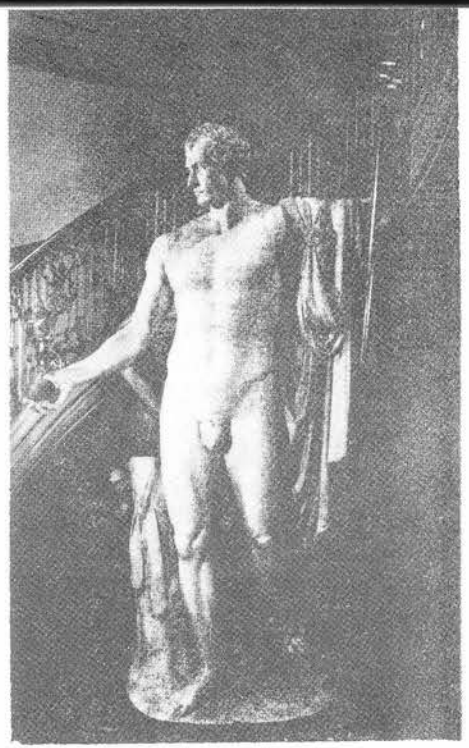
325. JACQUES LOUIS DAVID. *Lictori aducîndu-i lui Brutus trupurile fiilor săi,* Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

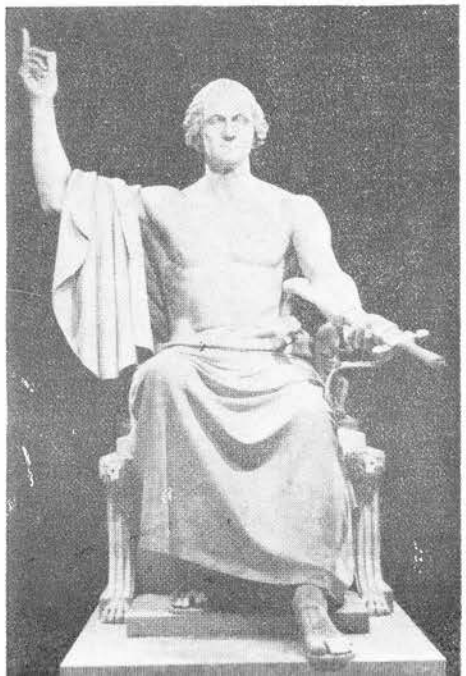
326. JACQUES LOUIS DAVID. *Doamna Récamier,* 1800. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

327. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES. *Apoteoza lui Homer,* 1827. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

328. ANTONIO CANOVA. *Pauline Bonaparte reprezentată ca Venus,* 1808. Marmură. Galleria Borghese, Roma.

329. ANTONIO CANOVA. *Napoleon*, 1802—1810. Marmură. Wellington Museum, Londra.

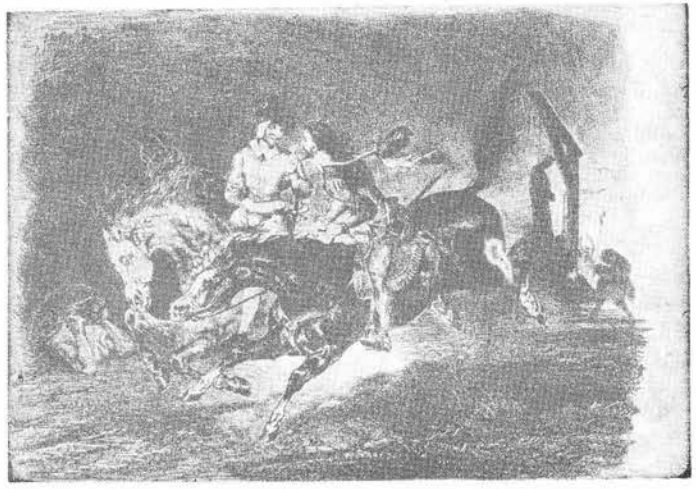




330. HORATIO GREENOUGH. *George Washington*, 1832—1841. Marmură. National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington.

331. EUGÈNE DELACROIX. *Mefistofel în zbor* (ilustrație la *Faust* de Goethe), 1828. Litografie. Metropolitan Museum of Art, New York (Fondul Rogers, 1917).

332. EUGÈNE DELACROIX. *Faust și Mefistofel galopînd spre sabatul vrăjitoarelor* (ilustrație la *Faust* de Goethe), 1828. Litografie. Metropolitan Museum of Art, New York Fondul Rogers, 1917).

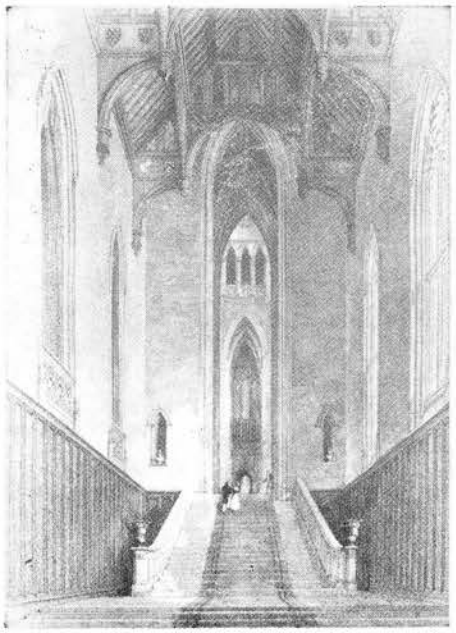


333. EUGÈNE DELACROIX. *Dante și Vergiliu în Infern*, 1822. Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

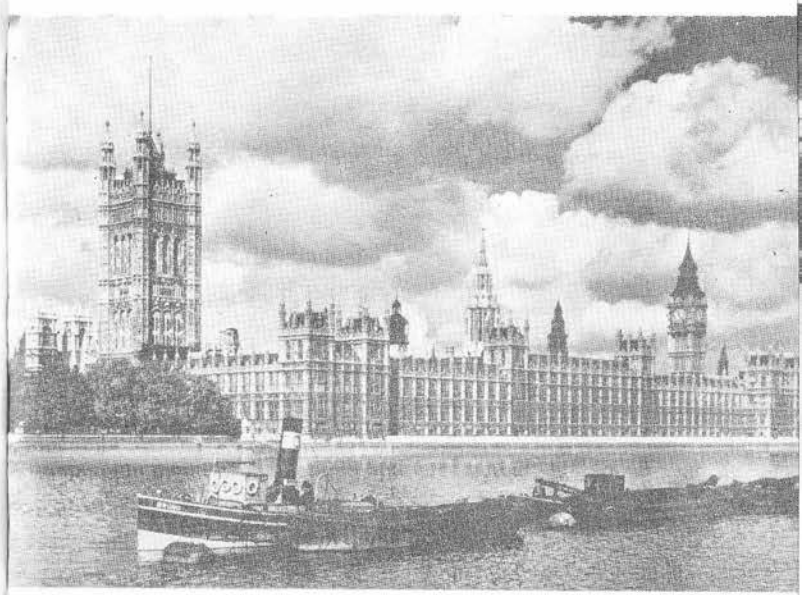
335. FRANÇOIS RUDE. *Ioana d'Arc ascultînd vocile*, 1845. Marmură. Luvru, Paris.

334. FRANÇOIS RUDE. *Plecarea voluntarilor în 1792 (Marsilieza)* 1833—1836. Relieful din dreapta, Arc de Triomphe de l'Etoile, Paris.

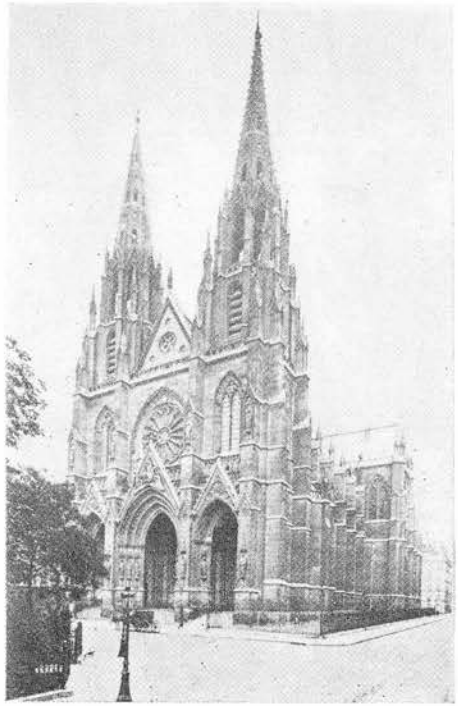
336. JAMES WYATT. Abația Fonthill (azi demolată), Wiltshire, 1796—1807. Litografie de epocă.



337. Interior, abația Fonthill. Litografie de epocă.

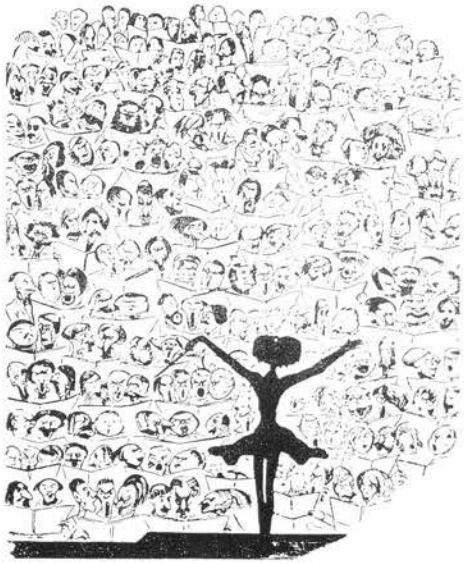


338. CHARLES BARRY și A. PUGIN. Clădirea Parlamentului, Londra 1840—1860.



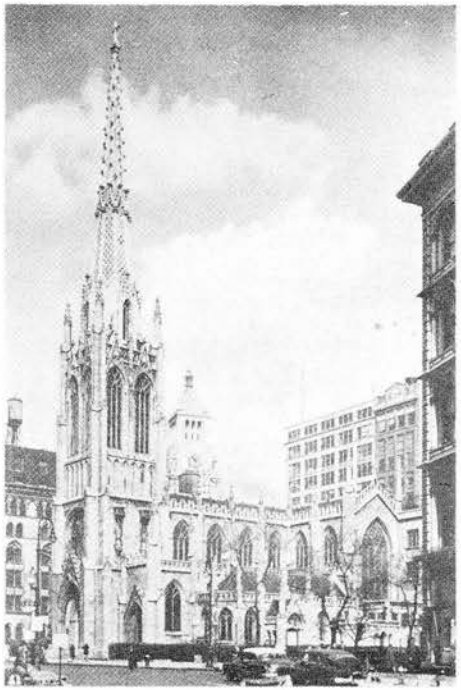
339. FRANÇOIS CHRISTIAN GAU și THÉODORE BALLU. Ste. Clotilde, Paris, 1846—1857.

340. EUGÈNE DELACROIX. *Margareta în biserică* (ilustrație la Faust de Goethe). 1828. Litografie. Metropolitan Museum of Art. New York.



341. GUSTAVE DORÉ. *Berlioz dirijînd coruri reunite.* Caricatură din secolul al XIX-lea.

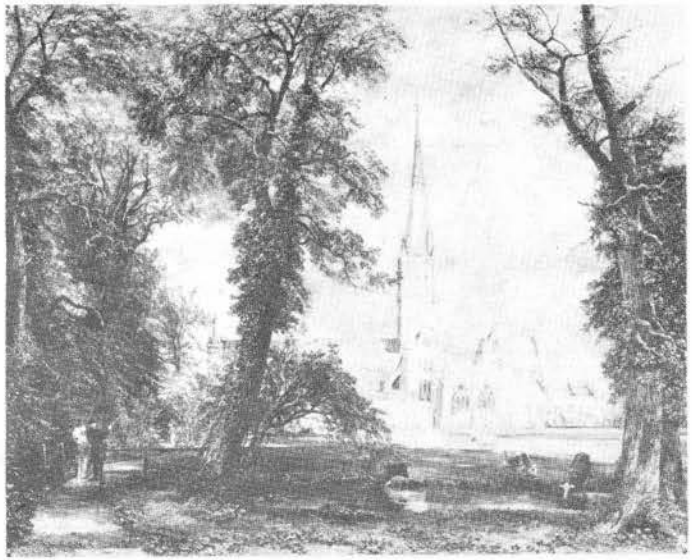
342. FRANCISCO GOYA. *Sabatul vrăjitoarelor*, c. 1819—1823. Ulei pe pînză. Prado, Madrid.



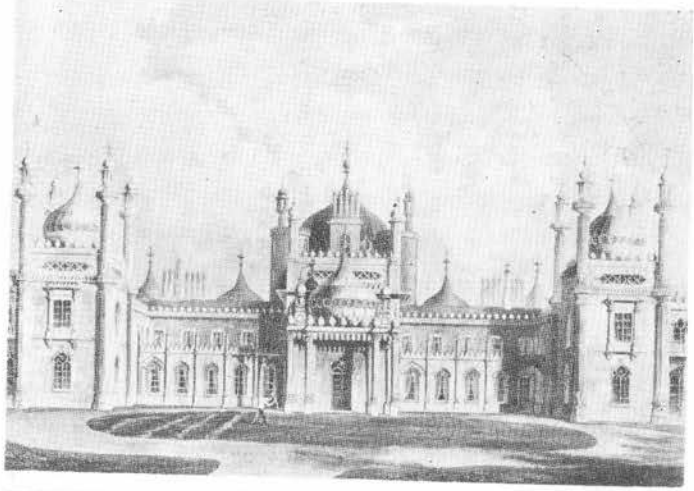
343. JAMES RENWICK. Biserica Grace, New York, 1845.

344. RICHARD MIQUE. Casa de țară a Mariei Antoaneta *(Le Hameau)*, Versailles, 1783—1786.

345. JOHN CONSTABLE. *Catedrala din Salisbury văzută dinspre grădina episcopală*, 1826. Ulei pe pînză. Colecția Frick, New York.



346. JOHN NASH. Pavilionul regal, Brighton, 1815—1821. Litografie. Metropolitan Museum of Art, New York (Fondul Harris Brisbane Dick, 1941).

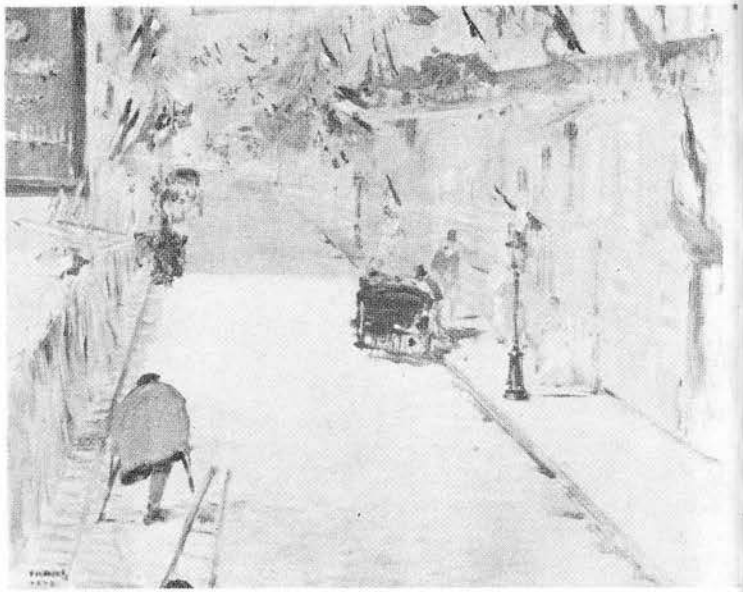


347. JOHN NASH. Sufrageria pavilionului regal, Brighton, 1815—1821. Litografie. Metropolitan Museum of Art, New York.

348. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES. *Baia turcească*, c. 1852—1863, Ulei pe pînză. Luvru, Paris.

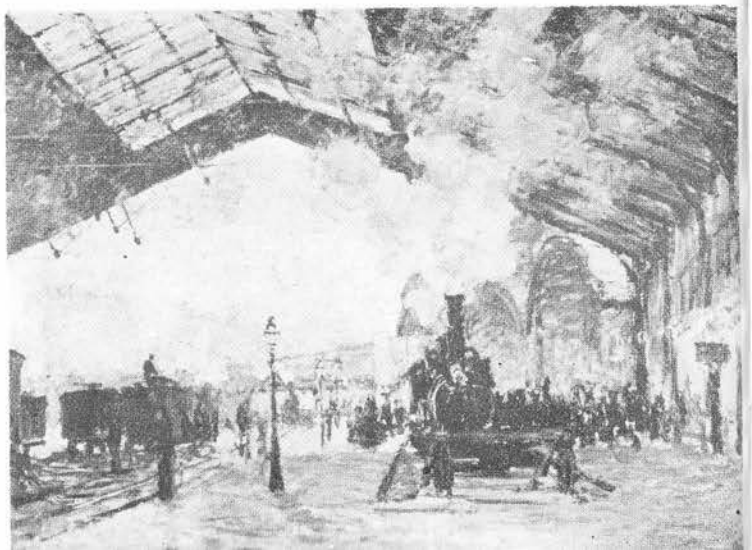
349. HONORÉ DAUMIER. *Vagonul de clasa a III-a*, c. 1862. Ulei pe pînză. Walters Art Gallery, Baltimore.

350. GUSTAVE COURBET. *Înmormîntare la Ornans*, 1849. Ulei pe pînză. Luvru, Paris. -

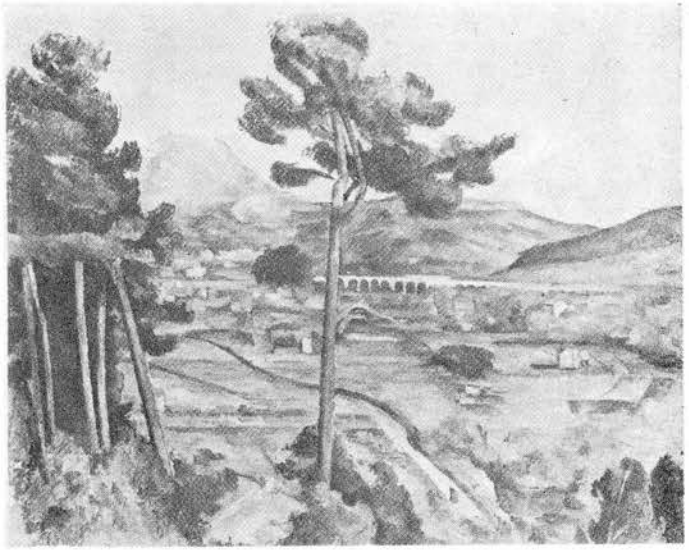


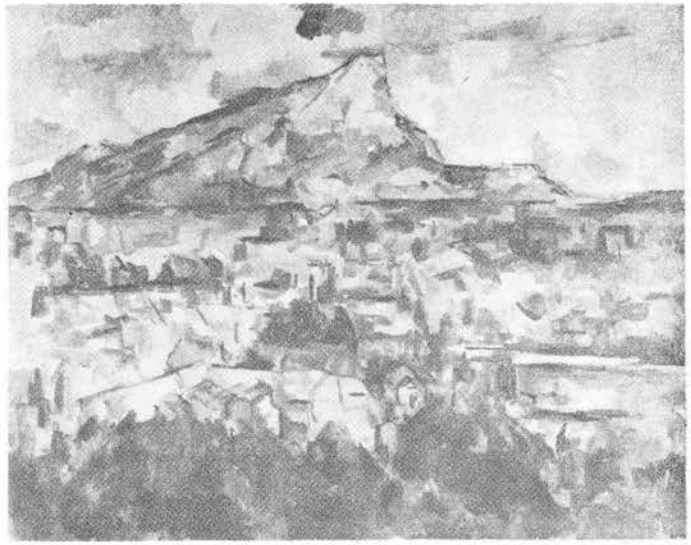
351. EDOUARD MANET. *Strada Mosnier decorată cu steaguri la 30 iunie*, 1878, Ulei pe pînză. Colecţia d-lui şi d-nei Paul Mellon.

352. CLAUDE MONET. *Vechea gară St. Lazare*, 1877. Ulei pe pînză. Art Institute of Chicago.



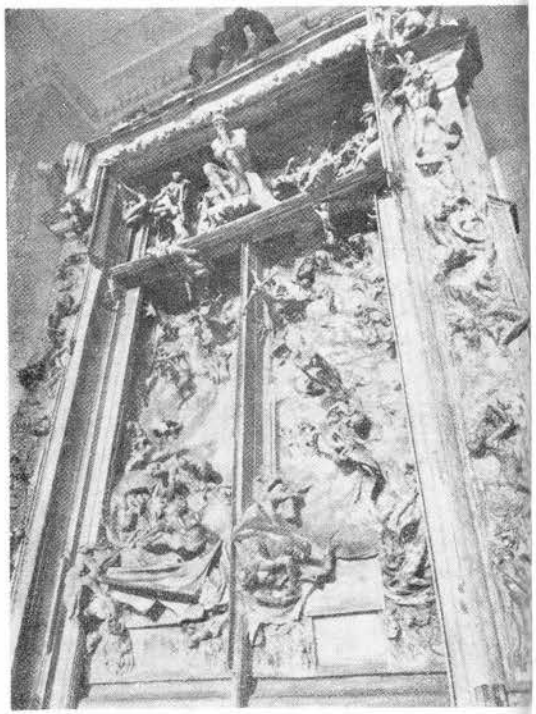
353. PAUL CÉZANNE. *Mont Ste Victoire*, 1885—1887. Ulei pe pînză. Metropolitan Museum of Art, New York (donaţia dnei H. O. Havemeyer, 1929; Colecţia H. O. Havemeyer).





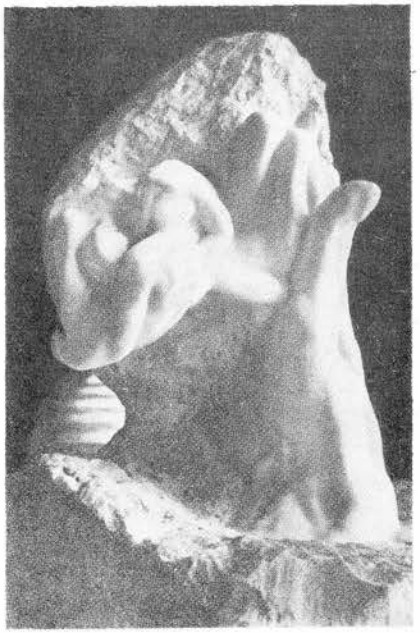
354. PAUL CÉZANNE. *Mont Ste Victoire*, 1904—1906. Ulei pe pînză. Philadelphia Museum of Art (Colecţia George W. Elkins).

355. AUGUSTE RODIN. *Vîrsta de bronz*, 1876. Bronz. Minneapolis Institute of Arts (Fondul John R. Van Derlip).



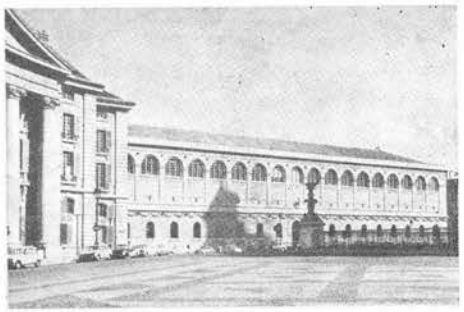
356. AUGUSTE RODIN. *Poarta Infernului*, 1880—1917. Bronz. Rodin Museum, Philadelphia.

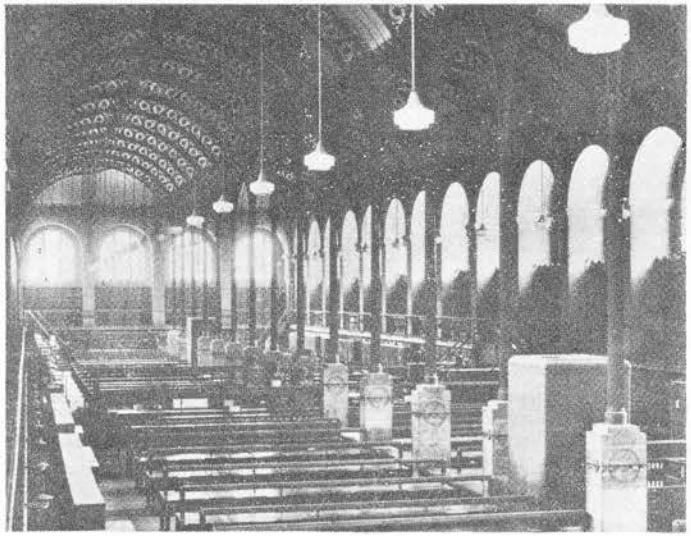
357. AUGUSTE RODIN. *Trei umbre*, 1880. Bronz. San Francisco.



358. AUGUSTE RODIN. *Mîna lui Dumnezeu*, 1898. Marmură. Musée Rodin, Paris.

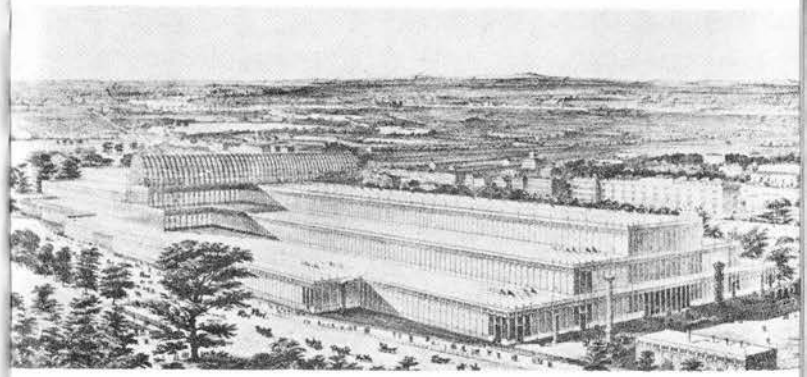
359. HENRI LABROUSTE. Biblioteca Ste Geneviève, Sorbona, Paris, 1843—1850.





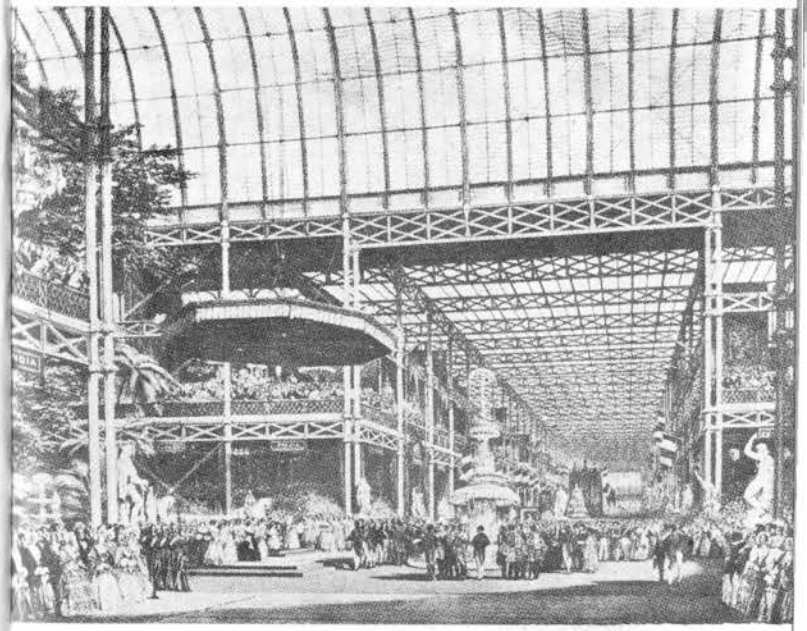
360. HENRI LABROUSTE Sala de lectură a Bibliotecii Ste Geneviève, Sorbona, Paris, 1843—1850.

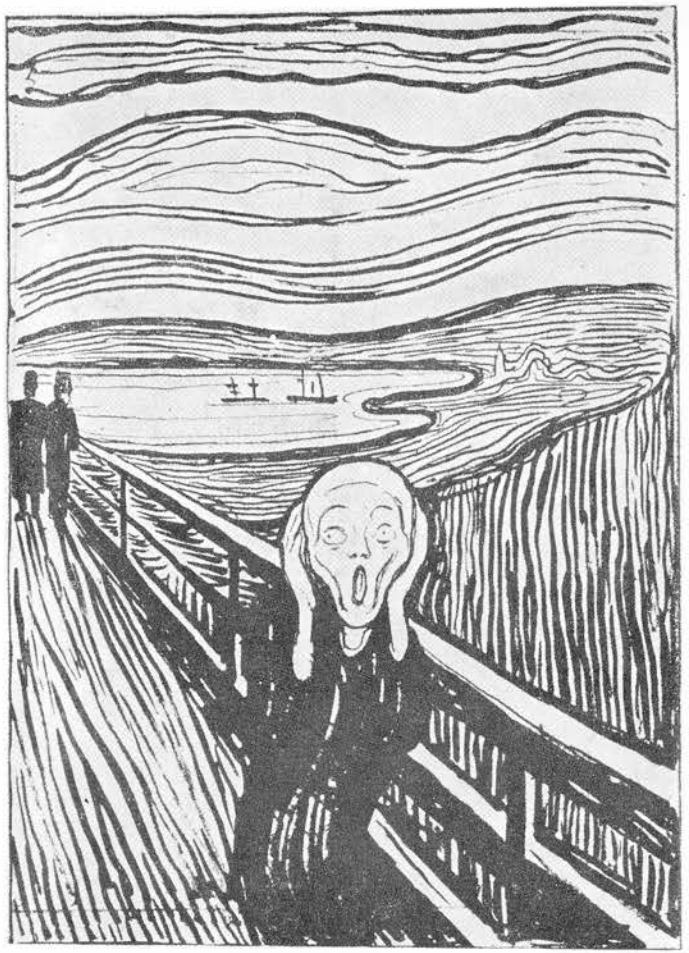
361. HENRI LABROUSTE. Depozitul de cărţi al Bibliotecii Naţionale din Paris, 1858—1868.



362. JOSEPH PAXTON. Palatul de Cristal, Londra, 1851. Fontă şi sticlă. Litografie.

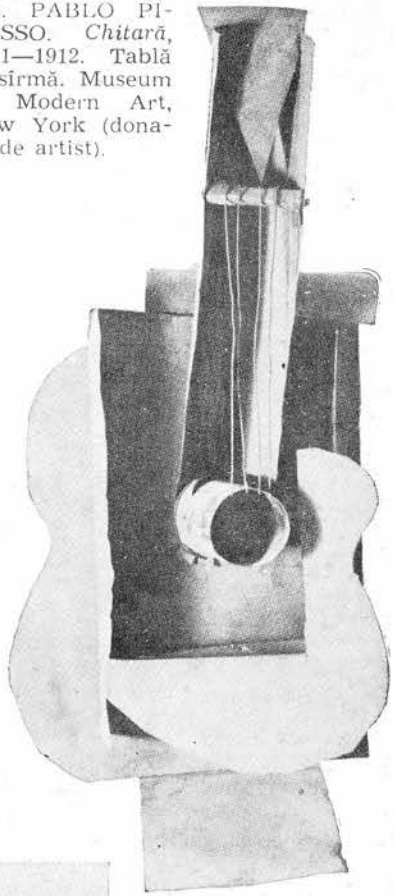
363. JOSEPH PAXTON. Pavilionul expozanţilor străini din Palatul de Cristal, Londra, 1851. Litografie.



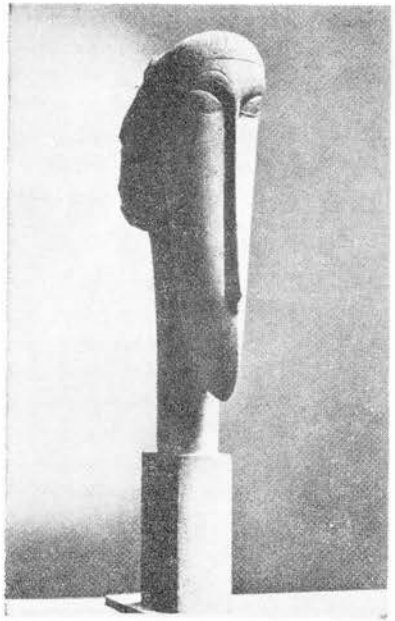


364. EDVARD MUNCH. *Strigătul*, 1893. Litografie pe hîrtie roșie. Museum of Fine Arts, Boston (Fondul Serai W. Mosby-William Francis Warden).

365. PABLO PICASSO. *Chitară*, 1911—1912. Tablă și sîrmă. Museum of Modern Art, New York (donată de artist).

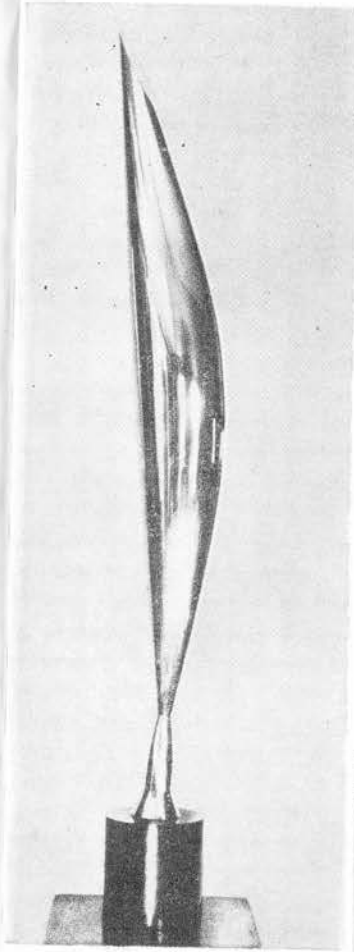


366. HENRI MATISSE. *Nud în repaus I*, 1907. Bronz. Museum of Modern Art, New York (legatul Lillie P. Bliss).



367. AMEDEO MODIGLIANI. *Cap*, c. 1913. Piatră. Tate Gallery, Londra.

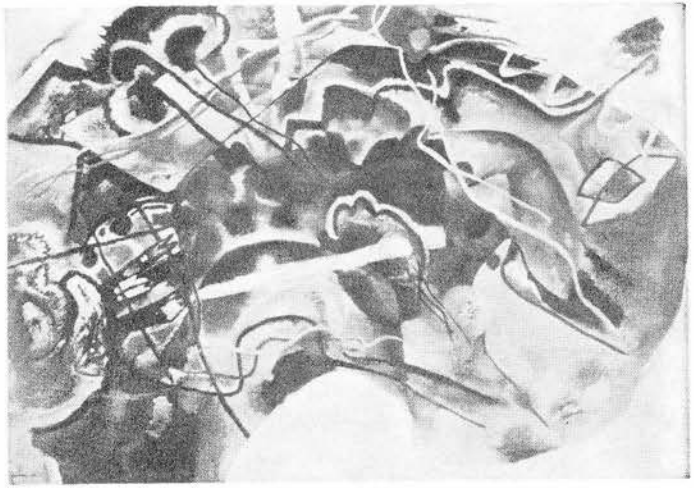
368. HENRY MOORE *figură așezată*, 1964. Bronz. Lincoln Center for the Performing Arts, New York.



369. CONSTANTIN BRĂNCUȘI. *Pasăre în spațiu*, 1925. Bronz lustruit. Philadelphia Museum of Art (Colecția Louise și Walter Arensburg).

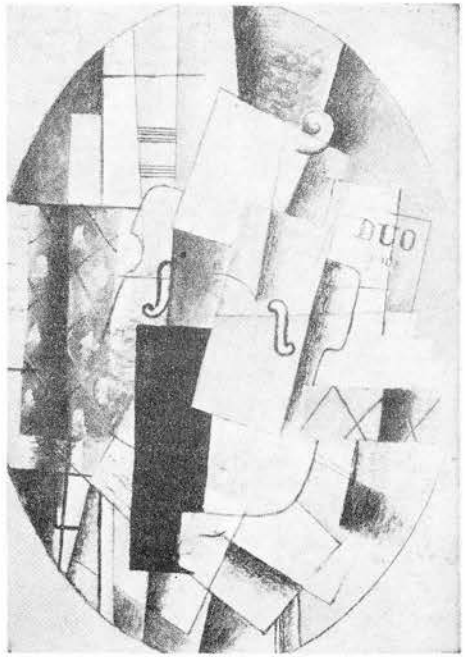
370. PABLO PICASSO. *Stravinski*, 1920. Desen în creion. Colecția artistului.

371. FRANZ MARC. *Turn de cai albaştri*, 1912. Ulei pe pînză. Anterior la Staatliche Museen, Berlin (în prezent dispărut).

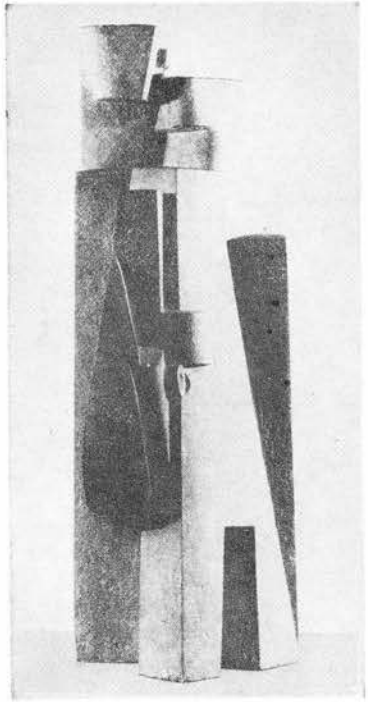


372. WASSILY KANDINSKY. *Pictură cu margine albă, nr. 173*. 1913. Ulei pe pînză. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

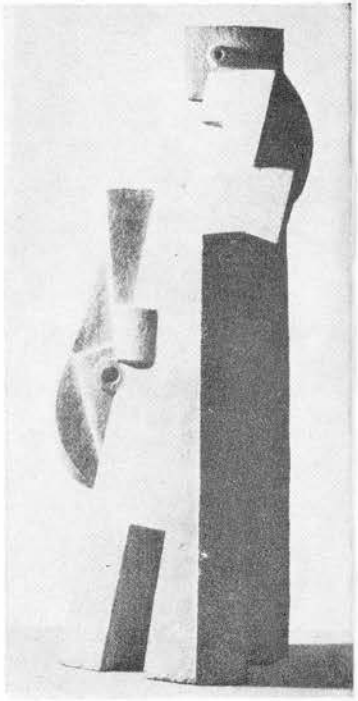
373. GEORGES BRAQUE. *Natură statică ovală*, 1914. Ulei pe pînză. Museum of Modern Art, New York (donat de Comisia de experţi).



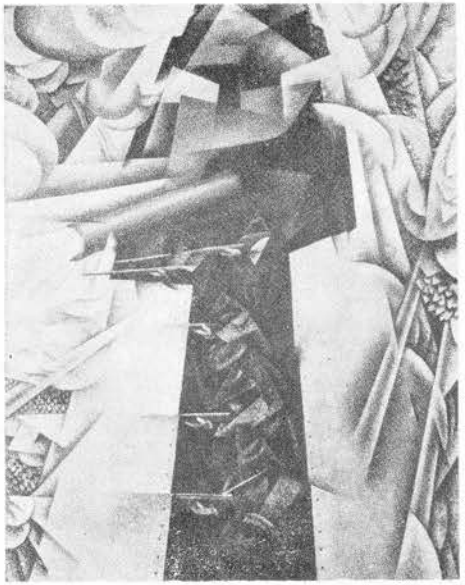
374. PABLO PICASSO. *Cap de femeie*, c. 1909. Bronz. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



375. JACQUES LIPSCHITZ. *Bărbat cu mandolină*, 1917. Piatră. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (Colecția Société Anonyme).

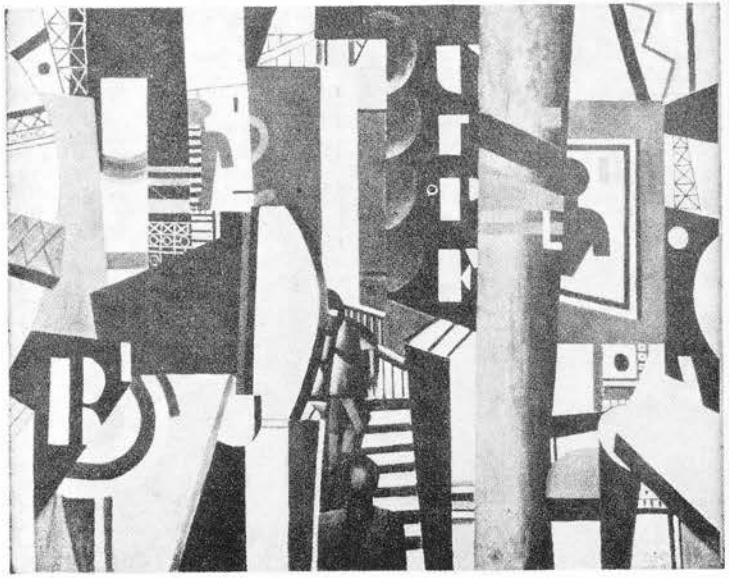


376. JACQUES LIPSCHITZ. *Bărbat cu mandolină* (vedere laterală).

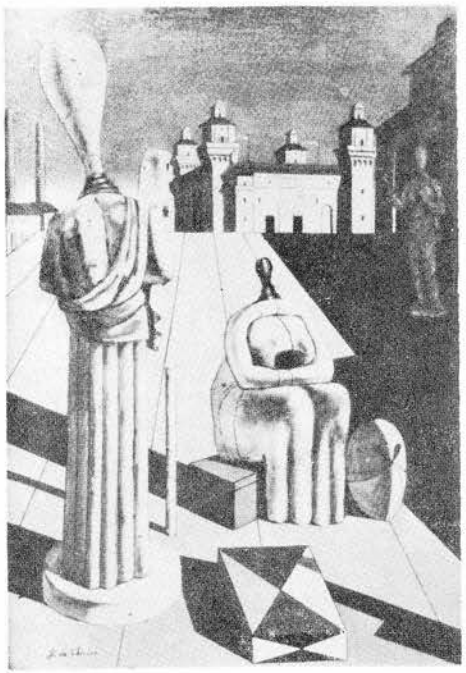


377. GINO SEVERINI. *Tren blindat*, 1915. Ulei pe pînză. Colecția Richard S. Zeisler, New York.

378. UMBERTO BOCCIONI. *Forme unice de continuitate în spațiu*, 1913. Bronz. Museum of Modern Art, New York (legatul Lillie P. Bliss).

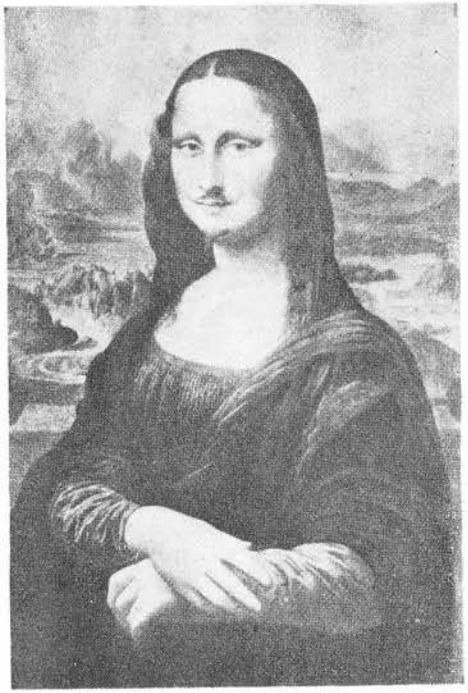


379. FERNAND LÉGER. *Oraşul*, 1919. Ulei pe pînză. Philadelphia Museum of Art (Colecţia A. E. Gallatin).



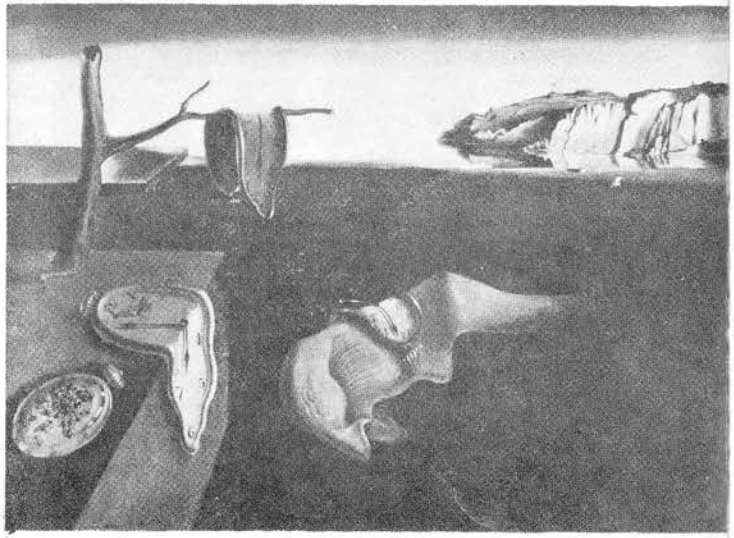
380. GIORGIO DE CHIRICO. *Muzele neliniştitoare*, 1917. Ulei pe pînză. Colecţie particulară.

381. MARC GHAGALL. *Eu şi satul meu*, 1911. Ulei pe pînză. Museum of Modern Art. New York (Fondul dna Simon Guggenheim).

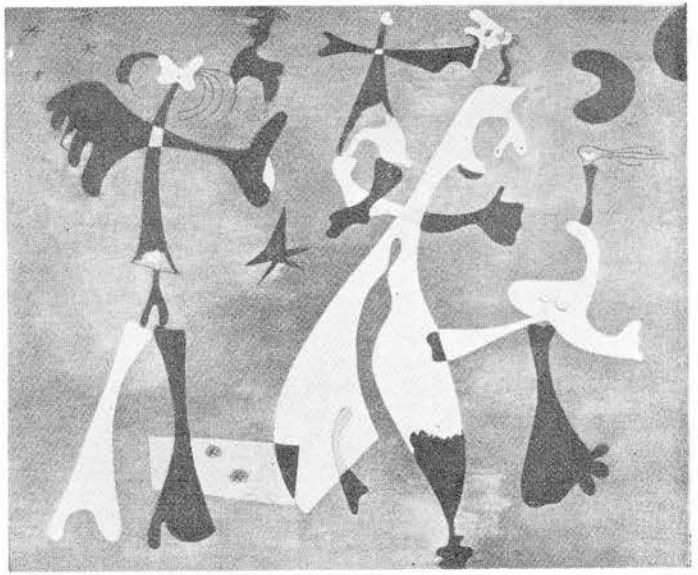


382. MARCEL DUCHAMP. *L.H.O.O.Q.*, 1919. Intervenție în creion pe o reproducere după *Mona Lisa* lui Leonardo. Colecție particulară.

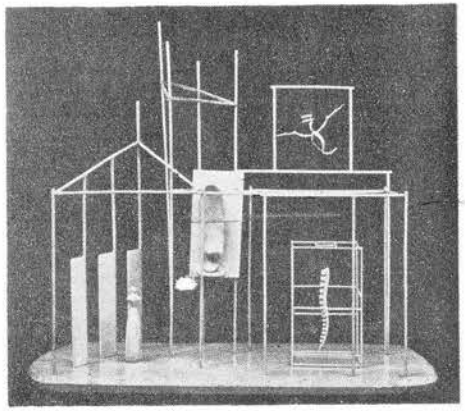
383. SALVADOR DALI. *Persistența memoriei*, 1931. Ulei pe pînză. Museum of Modern Art, New York.



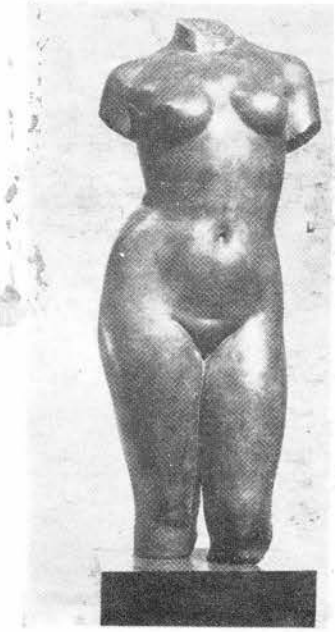
384. JOAN MIRÓ. *Personaje cu stea*, 1933. Ulei pe pînză. Art Institute of Chicago (donat de dl și dna Maurice E. Culberg).



385. ALBERTO GIACOMETTI. *Palat la ora 4 dimineața*, 1932—1933. Lemn, sticlă, sîrmă, sfoară. Museum of Modern Art, New York.



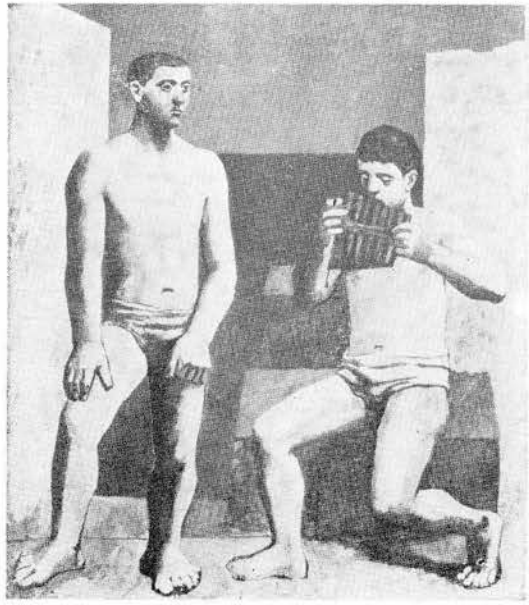
388. PABLO PICASSO. *Dragostea lui Iupiter și a Semelei.* Planșa 6 pentru *Metamorfozele* lui Ovidiu (Lausanne, Albert Skira, 1931). Acvaforte. Museum of Modern Art, New York (donat de James Thrall Soby).



389. ARISTIDE MAILLOL. *Torsul Venerei,* 1925. Bronz. Paris.

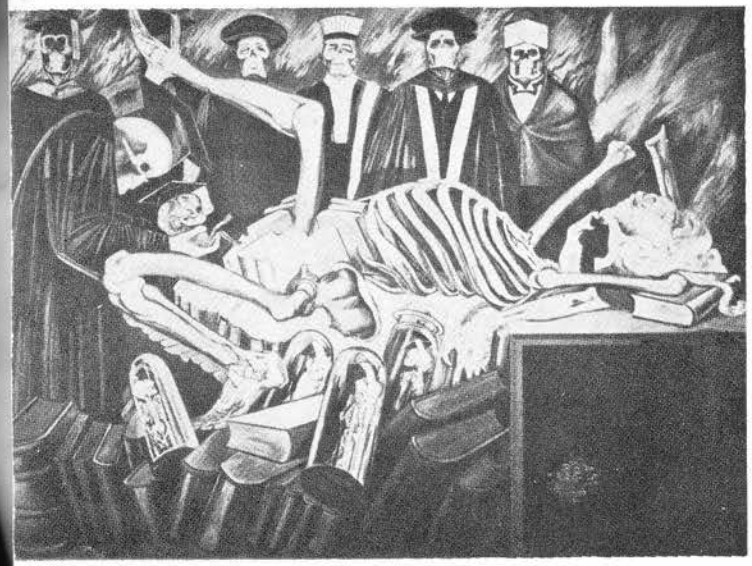
386. PABLO PICASSO. *Trei grații,* 1924. Ulei și cărbune pe pînză. Colecția artistului.

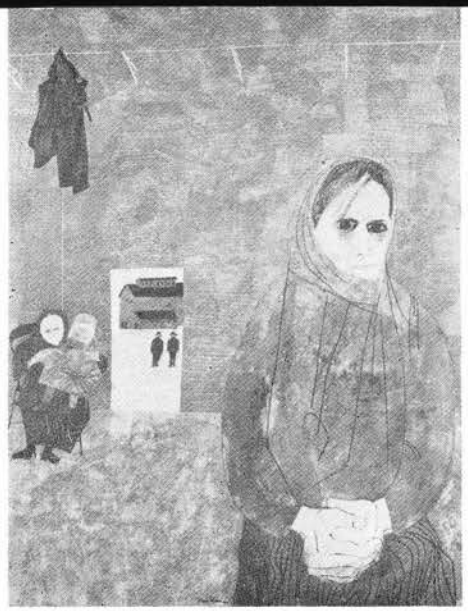
387. PABLO PICASSO. *Naiul,* 1923. Ulei pe pînză. Colecția artistului.



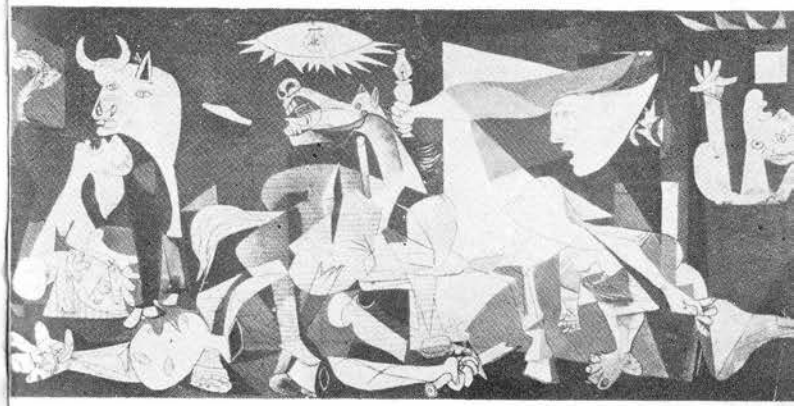
390. GEORGES ROUAULT. *Aceasta va fi ultima oară, tăicuțule*, 1914—1927. Gravură pe placă de cupru. Museum of Modern Art, New York (donat de artist).

391. JOSE CLEMENTE OROZCO. *Zeii lumii moderne*, 1932—1934. Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.





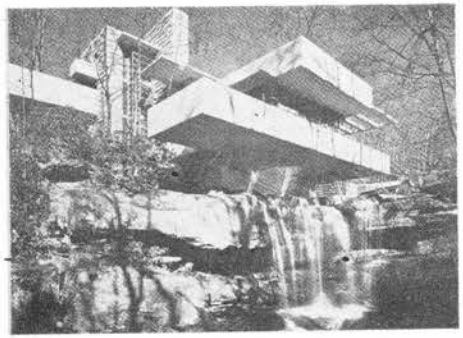
392. BEN SHAHN. *Soții de mineri*, 1941 . . . Tempera cu ou pe panou. Philadelphia Museum of Art (donat de Wright S. Ludington).



393. PABLO PICASSO. *Guernica*, 1937. Ulei pe pînză. Colecția artistului.

394. LOUIS SULLIVAN. Wainwright Building, St. Louis, 1890—1891.

395. FRANK LLOYD WRIGHT. Price Tower, Bartlesville, Oklahoma, 1953.



396. FRANK LLOYD WRIGHT. „Cascada" (casa Kaufman), 1936—1937. Beton armat și piatră. Bear Run, Pennsylvania.

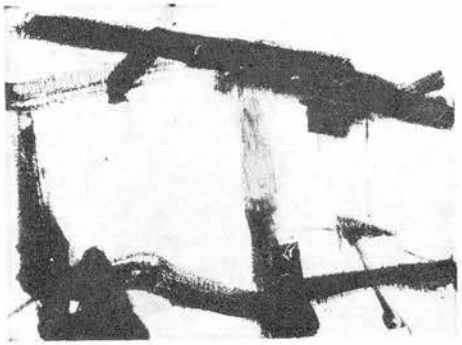
397. WALTER GROPIUS. Atelierul mecanic de la Bauhaus, Dessau, R.D.G., 1925—1926.

398. Orașul New York în anii '40. Vedere spre nord din Piața Washington către străzile 8, 9 și 10 Est (cartierul artiștilor abstract-expresioniști).

399. ARSHILE GORKY. *Luptă enigmatică*, c. 1936—1937. Ulei pe pînză. San Francisco Museum of Art (donat de dna Jeanne Reynal).

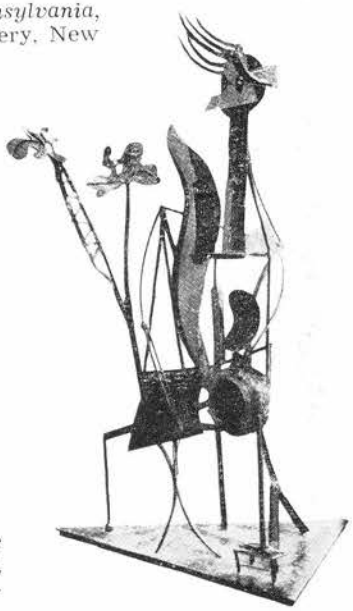
400. JACKSON POLLOCK. *Pasifae*, 1943. Ulei pe pînză. Colecţia Lee Krasner Pollock, New York.

401. JACKSON POLLOCK lucrînd în atelierul său din East Hampton, Long Island (1950).



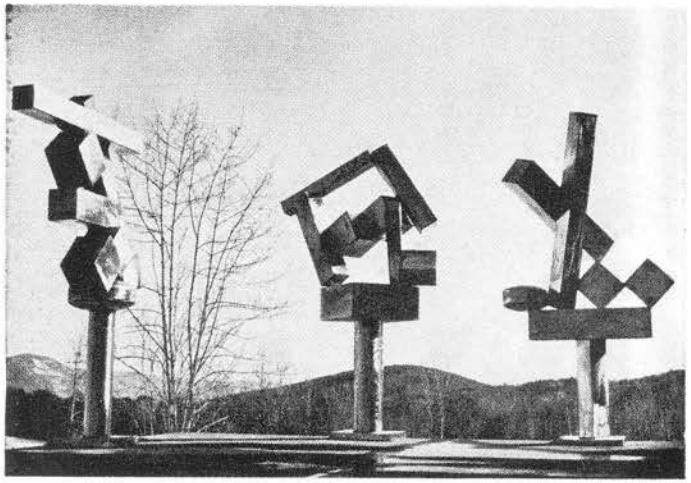
402. CLAUDE MONET. *Nuferii*, c. 1920. Ulei pe pînză. Museum of Modern Art, New York (Fondul dnei Simon Guggenheim).

403. FRANZ KLINE. *Pennsylvania*, 1954. Ulei pe pînză, Pace Gallery, New York.

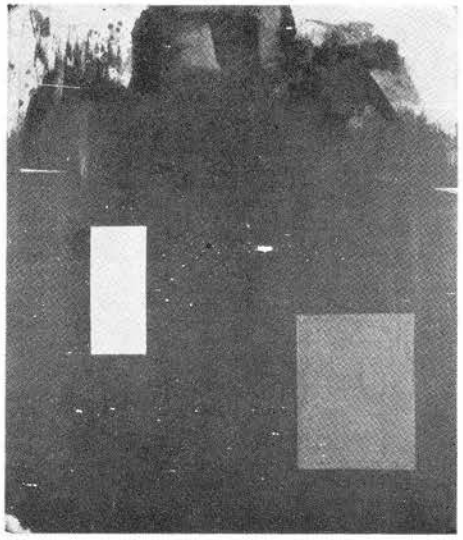


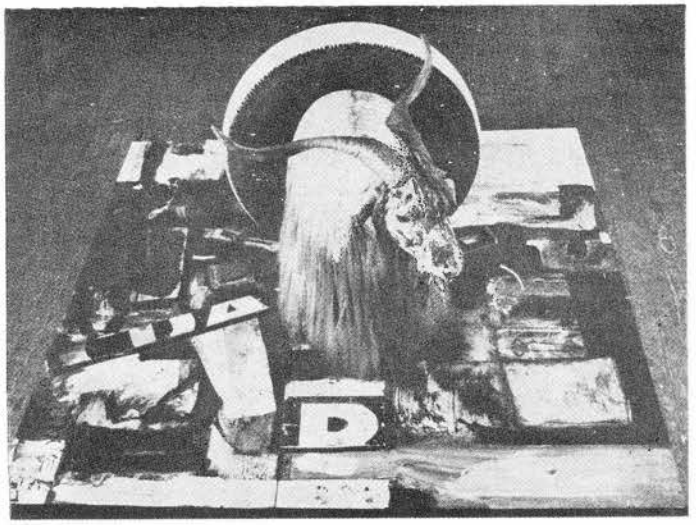
404. PABLO PICASSO. *Femeie în grădină*, 1929—1930. Bronz, după fier sudat. Colecţia artistului.

405. DAVID SMITH. *Cubi XVIII* (stînga), 1964. Oţel inoxidabil. Museum of Fine Arts, Boston (donaţie anonimă). *Cubi XVII* (centru), 1963. Oţel inoxidabil. Dallas Museum of Fine Arts (Fondul Eugene şi Margaret Dermott). *Cubi XIX* (dreapta), 1964. Oţel inoxidabil. Tate Gallery, Londra.

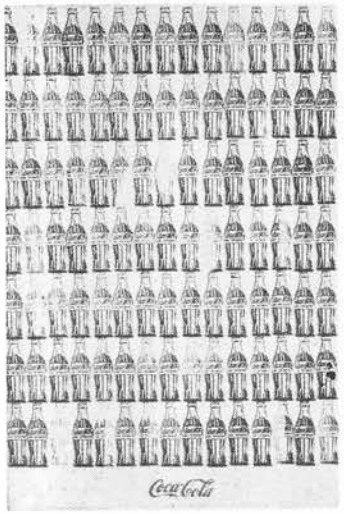


406. HANS HOFMANN. *Memoria in aeternum*, 1962. Ulei pe pînză. Museum of Modern Art, New York (donat de artist).





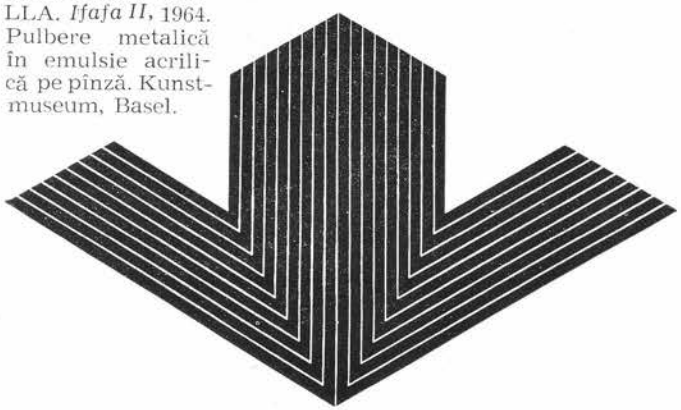
407. ROBERT RAUSCHENBERG. *Monogramă*, 1959. Asamblaj. Leo Castelli Gallery, New York.

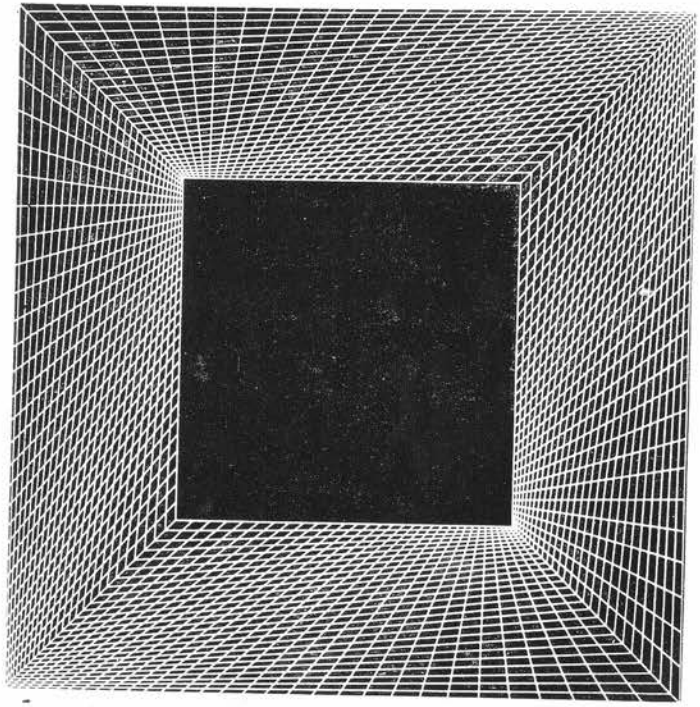


408. ANDY WARHOL. *Sticle verzi de coca-cola*, 1962. Ulei pe pînză.

409. CLAES OLDENBURG. *Strada*. 1960.

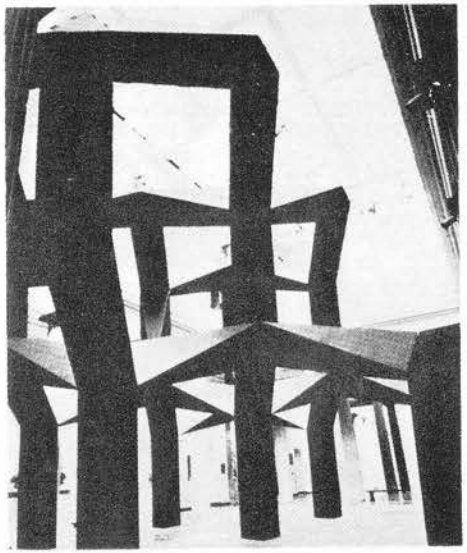
410. FRANK STELLA. *Ifafa II*, 1964. Pulbere metalică în emulsie acrilică pe pînză. Kunstmuseum, Basel.



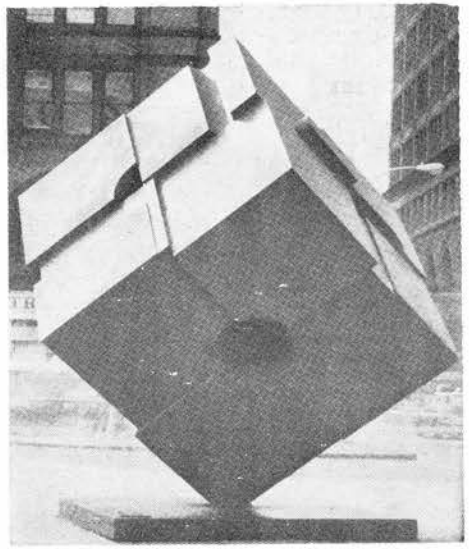


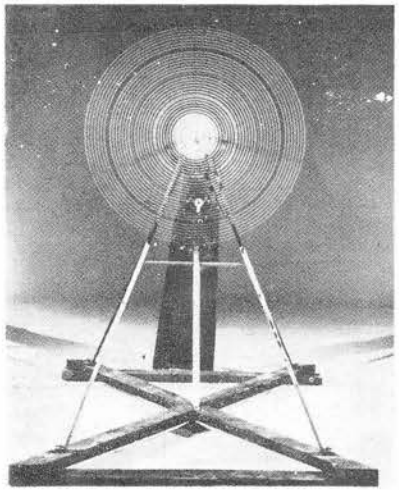
411. RICHARD ANUSKIEWICZ. *Inflexiune*, 1967. Liquitex pe pînză. Sidney Janis Gallery, New York.

412. TONY SMITH. *Fum*, 1967. Placaj urmînd a fi turnat în oțel. Instalat la Corcoran Gallery, Washington.

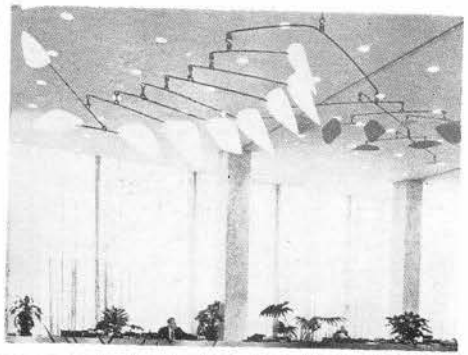


413. BERNARD ROSENTHAL. *Alamo*, 1966. Oțel vopsit. Astor Place, New York.



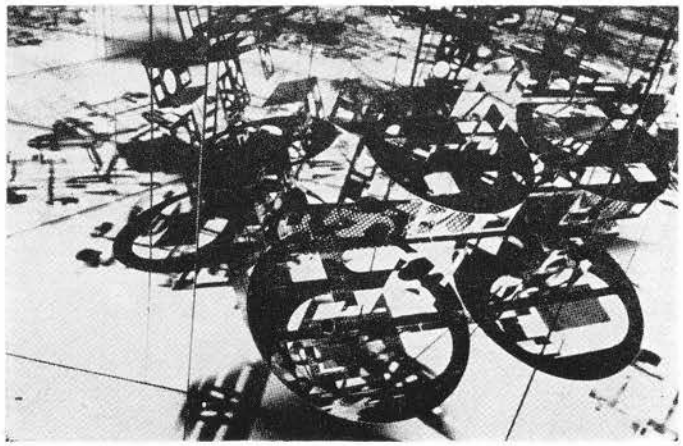


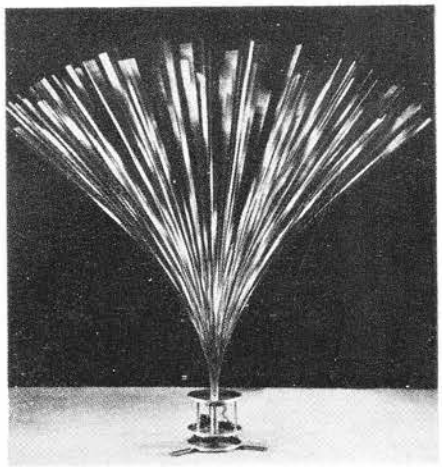
414. MARCEL DUCHAMP. *Geam rotativ*, 1920. Dispozitiv optic acționat de un motor: cinci plăci de sticlă vopsite, pe suporți de lemn și metal rotindu-se pe o axă metalică sub acțiunea unui motor electric. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (donat de Colecția Société Anonyme).

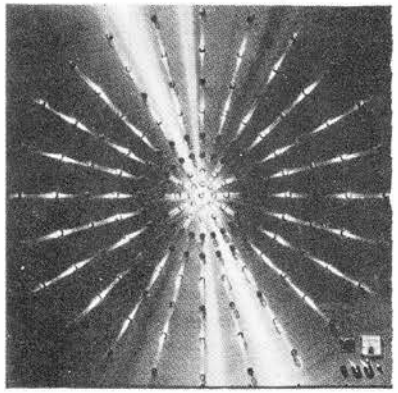


415. ALEXANDER CALDER. *Mobil*, 1963. Tablă de oțel. Connecticut Bank and Trust Company, Hartford.

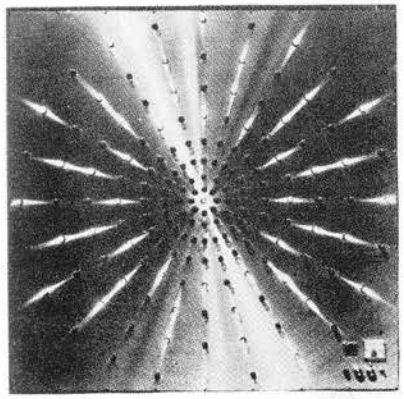
416. NICOLAS SCHÖFFER. *Multiplu prim cu Lux II*, 1960. Oțel placat cu cupru. Galerie Denise René, Paris.







417. LEN LYE. *Fîntînă II*, 1963. Tije și bază de oțel. Muzeul din Tel Aviv.



418. HOWARD JONES. *Luminator II* (două faze), 1966. Aluminiu cu joc de lumini programat. Minneapolis Institute of Art (donat de dl și dna Bruce B. Dayton).

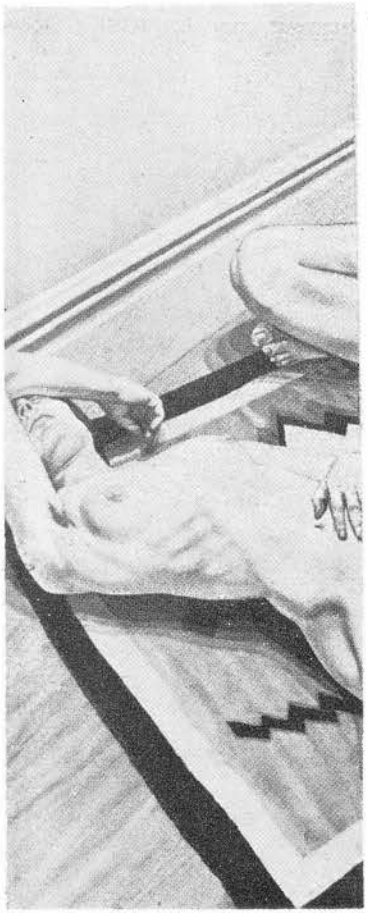
419. SOL LEWITT, *Cub îngropat*, 1968. a. Familia Visser, pe al cărei teren este îngropat cubul; b. Dick V. D. Net care a confecționat cubul; c. Artistul; d. Cazmaua; e. Artistul săpînd; f. Groapa; g. Cubul în groapă; h. Cubul parțial acoperit cu pămînt; i.Groapa umplută.

ū·ni·vĕr'săl, *a.* [ME. and OFr. *universel*; L. *universalis*, universal, from *universus*, universal, lit., turned into one; *unus*, one, and *versum*, pp. of *vertere*, to turn.]
1. of or relating to the universe; extending to or comprehending the whole number, quantity, or space; pertaining to or pervading all or the whole; all-embracing; all-reaching; as, *universal* ruin; *universal* good; *universal* benevolence.

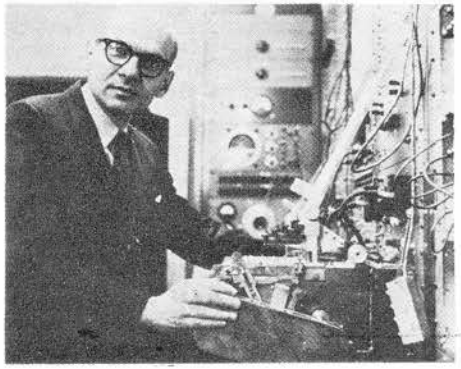
The *universal* cause,
Acts not by partial, but by general laws.
—Pope.

420. JOSEPH KOSSUTH. *Arta ca idee ca idee*, 1967. Definiție de dicționar mărită.

421. WILLIAM M. HARNETT. *Modele vechi*, 1892. Ulei pe pînză. Museum of Fine Arts, Boston (Fondul Charles Henry Hayden).



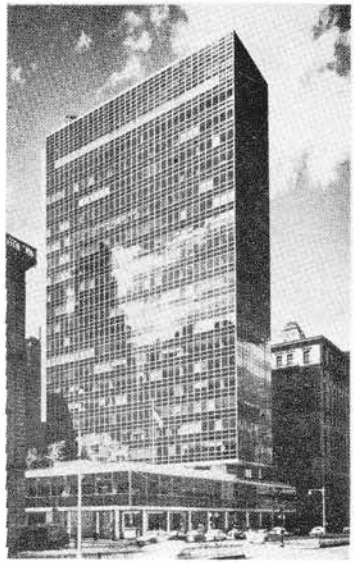
422. PHILIP PEARLSTEIN. *Pereche pe o veche carpetă indiană*, fragment, 1931. Ulei pe pînză. Colecția Henry Buchbinder, Chicago.

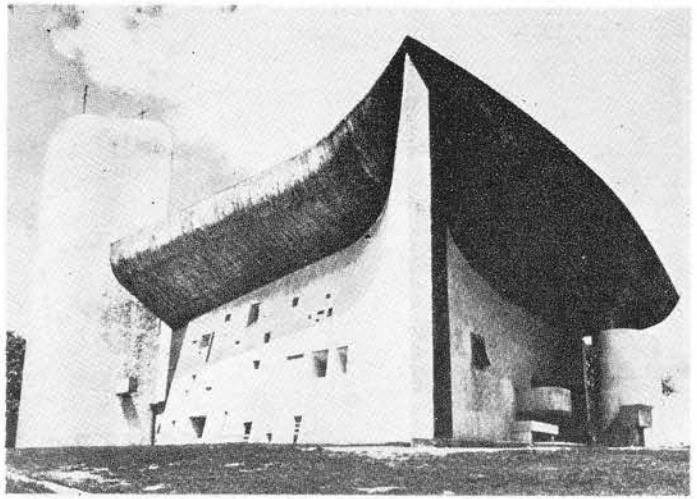


423. Milton Babbitt la sintetizatorul electronic de sunet R C A Mark II, Columbia — Princeton Electronic Music Center.

424. GORDON BUNSHAFT și firma SKIDMORE, OWINGS & MERRILL. Lever House, New York, 1952.

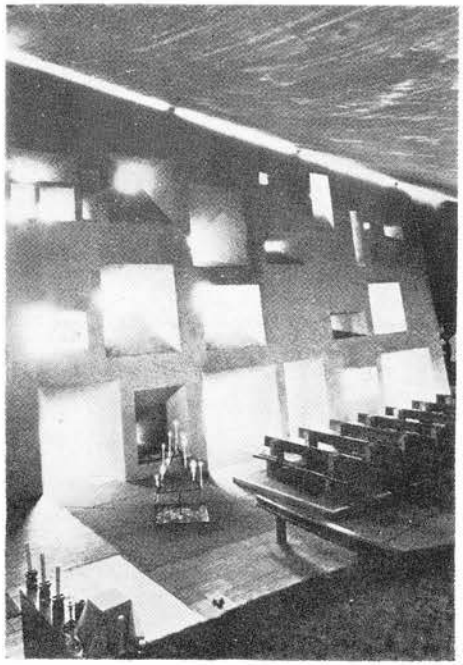
425. LUDWIG MIES VAN DER ROHE și PHILIP JOHNSON. Seagram Building, New York, 1958.



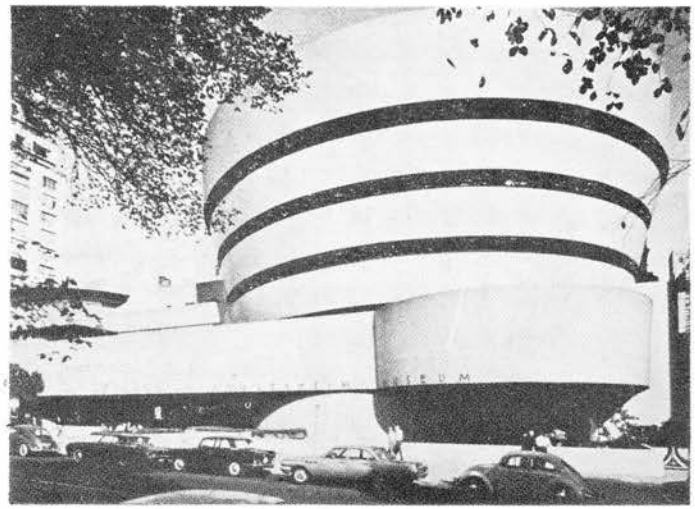


426. LE CORBUSIER. Notre-Dame-du-Haut (vedere dinspre sud-est), Ronchamp, Franța, 1950—1955.

427. Interiorul peretelui sudic, Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp.

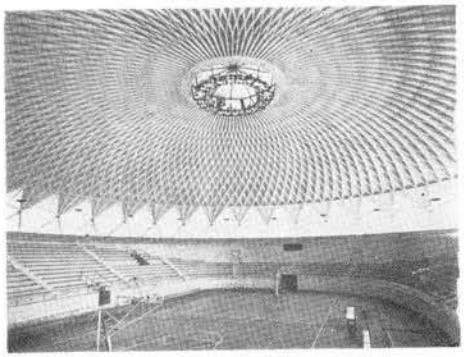


428. FRANK LLOYD WRIGHT. Muzeul „Solomon G. Guggenheim", 1957—1959. Beton armat.

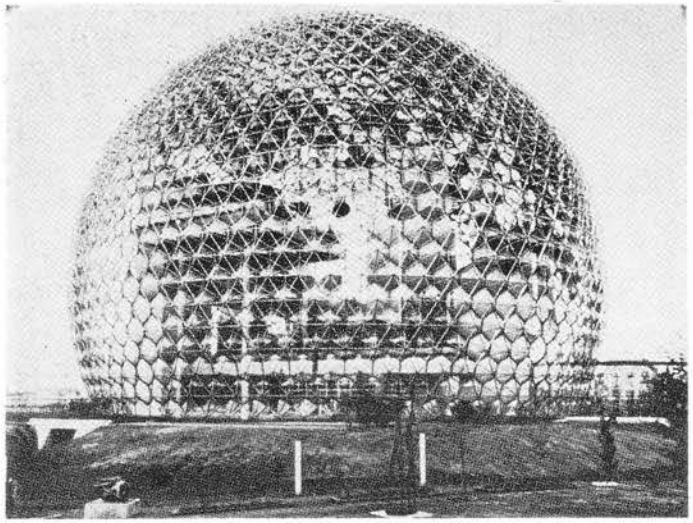


429. Interior, Muzeul „Solomon G. Guggenheim".

430. PIER LUIGI NERVI. Palazzetto dello Sport, Roma, 1960.

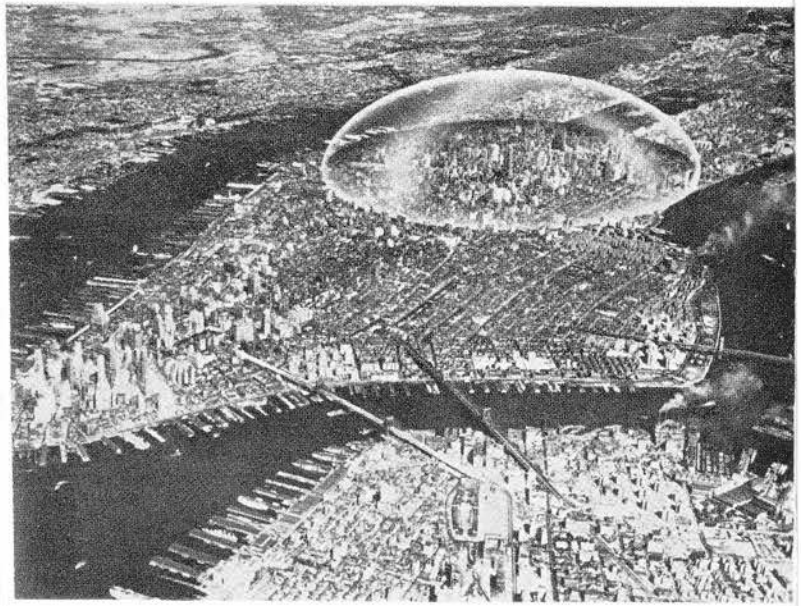


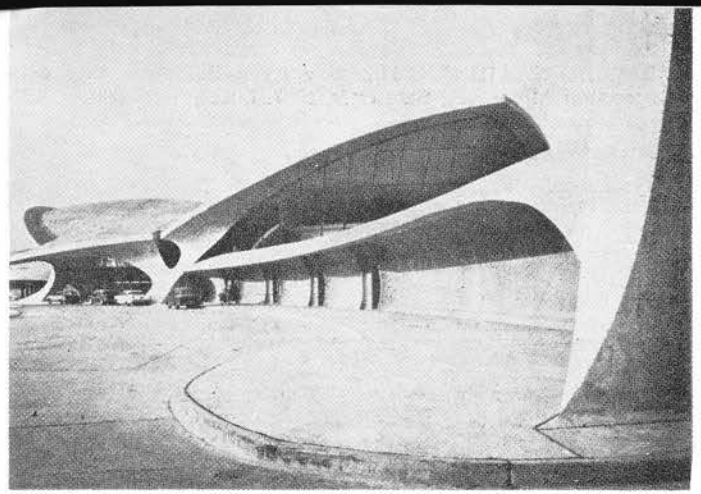
431. Interior, Palazzetto dello Sport.



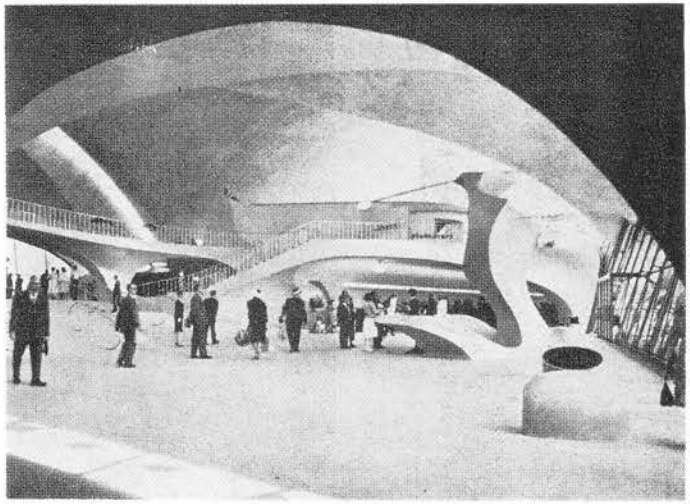
432. R. BUCKMINSTER FULLER. Pavilionul S. U. A. la Expo 1967, Montreal. „Dom geodezic" construit din țevi de oțel și rășini acrilice transparente.

433. R. BUCKMINSTER FULLER. Cupola emisferică propusă pentru orașul New York, 1961.





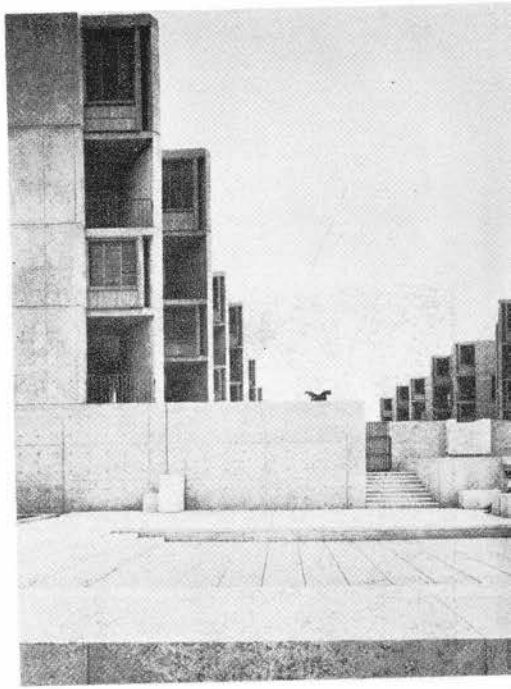
434. EERO SAARINEN. Trans World Flight Center, Aeroportul internațional Kennedy, New York, 1962.

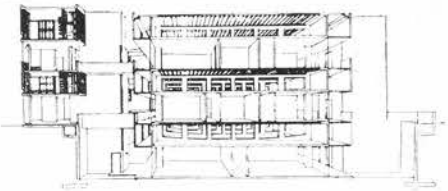


435. Interior, Trans World Flight Center.

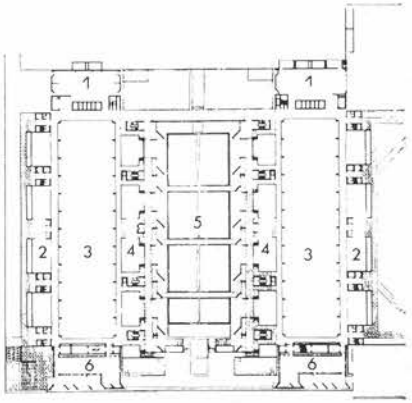
436. EERO SAARINEN. Hateway Arch, Jefferson Westward Expansion Memorial, St. Louis, 1967. Oțel inoxidabil.

437. LOUIS I. KAHN. Institutul de Studii Biologice „Salk", La Jolla, California, 1968.





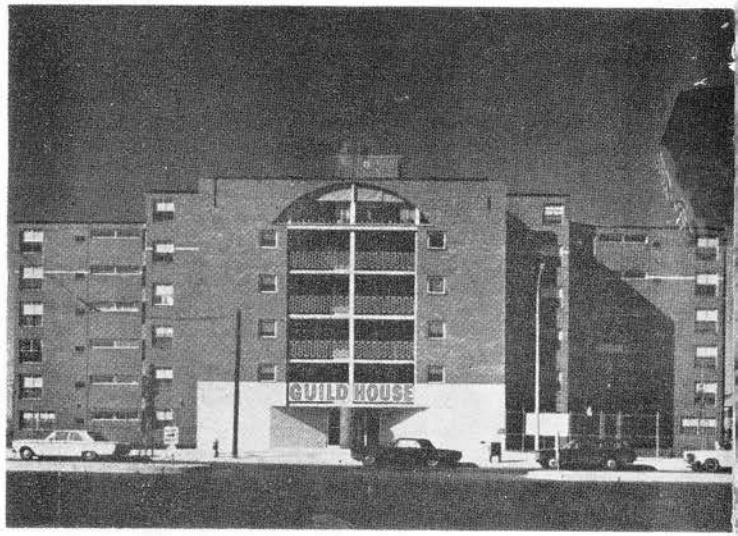
438. Planul și elevația Institutului de studii biologice „Salk". 1 — atelier mecanic; 2 — turnuri pentru servicii; 3 — laboratoare; 4 — cabinete de studiu; 5 — curte interioară; 6 — birouri administrative.



Renunţînd la obiecte şi figuri, dizolvînd formele materiale şi improvizînd potrivit cu stările lui sufleteşti, Kandinsky atinge graniţele artei nonobiective şi pregăteşte terenul pentru abstract-expresioniştii din deceniile cinci şi şase, în lucrările cărora pictura „se eliberează" de natură. *Pictură cu margine albă, nr. 173* (fig. 372) ne arată ce poate exprima el prin linii, culori şi forme. Comentîndu-şi tablourile total abstracţioniste, Kandinsky afirmă că, de fapt, conţinutul lor este „ceea ce *trăieşte* în *simte* spectatorul sub influenţa *combinaţiilor formale şi coloristice* ale picturii" — acestea putînd să nu coincidă cu ceea ce avusese în minte artistul atunci cînd a pictat-o.

Kandinsky, care a publicat poezie, piese de teatru şi o autobiografie, recunoaşte şi înrudirea operei sale picturale cu muzica. După propria sa relatare, el se străduia să reproducă pe pînză „corul de culori pe care natura l-a vîrît atît de dureros în chiar sufletul meu" şi considera că o pictură trebuie să fie „o copie exactă a unei emoţii lăuntrice". Lucrările care cereau „o intensitate constantă de elan emoţional durînd uneori cîteva zile", Kandinsky le numea „compoziţii". Lucrările spontane, mai scurte, schiţe şi acuarele care „nu reclamă o perioadă creatoare mai lungă" le numea „improvizaţii".

Cîteva dintre primele şi cele mai violente izbucniri de expresionism muzical le găsim în operele *Salomeea* (1905) şi *Elektra* (1909) de Richard Strauss, compuse la München în vremea cînd se afirma gruparea „Der Blaue Reiter". Pornind de la *Tristan şi Isolda* de Wagner, „iubirea fatală" a Salomeei este o incursiune muzicală pe tărîmul anomaliilor psihologice. În *Salomeea*, Strauss îşi ademeneşte publicul cu sunete voluptoase şi cu un curcubeu de culori orchestrale vii, înspăimîntîndu-l concomitent cu sinistrul spectacol al monologului eroinei îndrăgostite deasupra capului tăiat al lui Ioan Botezătorul. Această îmbinare de atracţie şi repulsie nu poate să nu stîrnească emoţie şi să nu provoace reacţii autentic expresioniste. Natura senzaţională a libretului lui Oscar Wilde,



439. Firma VENTURI & RAUCH, cu firma COPE & LIPPINCOTT şi cu asistenţa lui GEROD CLARK. Guild House, Philadelphia, 1965.

ca și celebrul „Dans al celor șapte văluri" au dus la interzicerea operei la New York, Boston și Londra. *Elektra* este o versiune de mare efect dramatic a tragediei lui Sofocle (adaptată de Hugo von Hofmannsthal), cu marcate tensiuni afective, strigăte cumplite și înfiorătoare sunete orchestrale.

Ciclul de cîntece expresioniste *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg (1912) explorează lumea sumbră a simbolismului freudian, iar în monodrama sa *Die Glückliche Hand* „Mîna norocoasă"), compusă în 1913, compozitorul subliniază disonanțele partiturii cu crescendouri de lumini colorate. Un fel de apogeu este atins cu opera *Wozzeck* de Alban Berg (1925), o dramatizare muzicală a vieții lumii interlope din marile orașe, în care un balet de cerșetori, beți și prostituate îl urmărește pe un ucigaș, care încearcă zadarnic să scape de sine însuși. Dacă Wagner își organiza gradațiile tensionale pe perioade considerabile de timp, pornind în mod obișnuit de la înălțimi și volume sonore mici, pentru a urca apoi într-un amplu crescendo melodic, armonic și dinamic, Schönberg și Berg „telescopează" procesul. Muzica lor devine, toată, o culminație, extremele de înălțime și intensitate urmîndu-se brusc, în salturi, nu într-o progresie graduală. La Wagner, disonanțele apar în înlănțuiri de secvențe care pînă la urmă se rezolvă. La Schönberg și Berg, disonanța există liber, ca scop în sine, nefiind deloc sau aproape deloc corelată cu consonanța.

CUBISMUL. Așa cum descoperirea regulilor perspectivei liniare revoluționase modul de expresie al Renașterii florentine, tot astfel *cubismul* creează un nou mod de a privi lumea în secolul nostru. Apărut mai întîi în pictură, reverberațiile acestui curent se simt direct în sculptură și arhitectură și, indirect, în literatură și muzică. Un puternic impuls în direcția abstracționismului l-a dat marea retrospectivă de pictură a lui Cézanne organizată la Paris în 1907; tinerii pictori care au văzut-o au fost frapați de arhitectonica picturală a maestrului. În catalog ei au putut găsi

un citat dintr-o scrisoare în care Cézanne observa că obiectele naturale pot fi reduse la forme cilindrice, sferice și conice. Arta, raționau ei, nu este o imitație a naturii în sensul obișnuit, ci un mod de a impune naturii formele geometrice create de mintea omenească. Ca urmare, pictura cubistă devine un joc de planuri și unghiuri pe o suprafață plată. Celebra frază a lui Cézanne, să subliniem aceasta, nu menționează de fel cubul. Cilindrii, sferele și conurile lui sînt forme rotunde, care presupun un desen curbiliniu: desenul cubist, pe de altă parte, este mai ales rectiliniu.

Idealul renascentist fusese descrierea completă a unei situații picturale dintr-un singur punct de vedere; un alt punct de vedere însemna o altă pictură. Teoria vizuală cubistă ținea seama de dispersarea și discontinuitatea caracteristice percepției contemporane a lumii, în cadrul căreia obiectele sînt văzute în grabă, pe părți, iar nu mai pe îndelete, ca entități întregi. Lumea, așadar, era văzută fragmentar și simultan, din numeroase puncte de vedere și nu în întregime, dintr-un singur punct. În *Domnișoarele din Avignon*, de exemplu, fețele celei de-a doua și celei de-a treia figuri din stînga sînt văzute frontal, pe cînd nasurile apar în profil. Picasso și Braque — coinventatorii cubismului — se angajează astfel într-o nouă definire a spațiului pictural, prin care obiectele sînt reprezentate simultan din mai multe puncte de vedere, ca întregi sau pe părți, opace și transparente. După cum Palatul de cristal indicase calea spre întrepătrunderea aspectelor interioare și exterioare ale spațiului arhitectonic (fig. 362, 363), arta cubiștilor acționează atît înăuntrul cît și în afara obiectelor, dedesubtul și deasupra lor, în ele și împrejurul lor.

Cubiștii erau de asemenea convinși că spațiul pictural, limitat de bidimensionalitatea pînzei, e ceva complet diferit de spațiul natural. Începînd din vremea Renașterii, regula acceptată fusese crearea unei iluzii tridimensionale printr-un procedeu de perspectivă liniară, bazat pe principiile geo-

 metriei euclidiene. Pictorul cubist însă abordează

pînza ca un arhitect atunci cînd își construiește pictura. În loc de a încerca să creeze iluzia adîncimii, el își realizează pictura cu teul și echerul, definind prin linii drepte planurile suprafeței sale. Exprimarea volumului, obținută prin modelarea obiectelor cu ajutorul umbrei și luminii, se schimbă și ea, la fel ca tangibilitatea și soliditatea structurală a picturii renascentiste. În loc să reprezinte obiectele în *ronde-bosse*, cubiștii le analizau prin formele lor geometrice esențiale, le descompuneau în mai multe planuri, apoi le refăceau, le reasamblau, le înclinau după plac, într-o schemă nouă, dar strict picturală, de suprafețe și planuri ce se suprapun și se întrepătrund. Inițial, culoarea cubistă era intenționat limitată la tonuri relativ neutre de gri, verde, oliv și ocru. Accentul cădea pe compoziție și textură, unitatea aparînd în pictura însăși, nu în obiectele reprezentate. În fazele de început, tehnica poate fi observată cu ușurință, reieșind din modul în care Picasso redă corpurile figurilor din extrema stîngă și din dreapta sus. *Natură statică ovală* de Braque (fig. 373) reprezintă cubismul în forma lui mai evoluată, după ce îi fuseseră deja formulate regulile. Tipică este folosirea obiectelor naturale ca punct de plecare. Elemente ca masa, vioara și partiturile sînt apoi descompuse pentru a fi reasamblate de artist în compoziția sa.

În etapa de început, doctrinară, picturile cubiste tind să fie mai curînd studii reci, impersonale de compoziție abstractă, dar încep să apară și modificări ale acestei „stări pure" ca, de pildă, *Trei muzicanți* de Picasso. Se păstrează organizarea plată, bidimensională, dar coloritul viu dă pînzei o veselie ce lipsea mai înainte. Cele trei figuri mascate care stau la o masă sînt aceleași personaje din *commedia dell' arte* ce revin cu regularitate în pînzele lui Picasso — cubiste sau nu — și ele se datoresc dragostei lui pentru spectacole de circ și de teatru, unde clovni și alți interpreți apar în costume de carnaval viu colorate. Figura din stînga, cu vioară, este un Arlechin, cea din centru, cu clarinet, este un Pier-

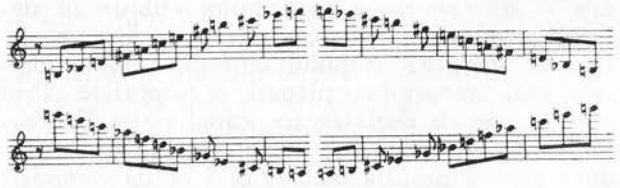
rot, iar călugărul mai solemn din dreapta cîntă la ceea ce pare a fi un acordeon.

Cap de femeie (fig. 374), lucrat tot de Picasso, este o transpunere a principiilor cubiste în domeniul sculpturii. Ea constituie o analiză geometrică a structurii chipului omenesc, subliniindu-i cele mai importante planuri și suprafețe. Prin acest proces de dezintegrare, capul poate fi organizat în mai multe fațete diferite, fiecare putîndu-și arunca propria umbră, ceea ce dă compoziției varietate și o anumită mobilitate.

Sculpturile lui Jacques Lipschitz sînt adaptări tridimensionale ale cubismului aflat în faza lui matură. *Bărbat cu mandolină* (fig. 375) este o configurație repetitivă de texturi rugoase de piatră, linii diagonale, planuri înclinate, dreptunghiuri și triunghiuri neregulate. Văzută lateral, ea prezintă variațiuni pe tema principală, formele curbe fiind accentuate pentru a oferi contraste cu rectiliniaritatea dominantă a compoziției (fig. 376). În alte lucrări, Lipschitz anulează distincția tradițională dintre plinuri și goluri, suprafețe convexe și suprafețe concave, întregi și părți, în compoziții complex elaborate.

Corespondentul muzical al acestei noi concepții despre spațiu îl găsim în prăbușirea relațiilor armonice tradiționale, ca și în căutarea unor noi resurse și mijloace de expresie muzicale. Stravinski, un susținător consecvent al principiilor de ordine, spusese că „elementele tonale devin muzicale numai în virtutea organizării lor". Sistemul dodecafonic de compoziție muzicală elaborat de Schönberg prin anul 1915 răspundea nevoii unei noi ordonări și a unei mai stricte organizări muzicale. Schönberg, care prefera să fie numit constructor, nu compozitor, își începea o lucrare prezentînd o serie fundamentală de douăsprezece sunete diferite. Această serie poate fi cîntată fie în ordinea normală, fie în ordine răsturnată prin inversare melodică, fie în sens contrar prin recurență, fie răsturnată din nou prin recurența formei inversate (vezi mai jos). Mai mult, ea poate fi prezentată succesiv, în secvențe, sau simultan, în

Concert pentru vioară (1935) — ALBAN BERG
Seria inițială — Recurență
Inversare — Recurența inversării



diferite forme de contrapunct. Ea poate fi, de asemenea, executată în întregime sau parțial, într-un singur acord sau grup de sunete, ori serial, într-o melodie.

O serie poate fi utilizată fie ca întreg, fie descompusă în cîteva teme sau motive mai scurte. S-a estimat că ar fi posibile cam o jumătate de miliard de combinații diferite, ceea ce arată cît de mari sînt posibilitățile acestei tehnici componistice. Sistemul oferă compozitorului o mare bogăție de material și o anumită libertate într-un cadru bine ordonat. Metoda dodecafonică e de regulă denumită *atonalism* (adică lipsă de tonalitate), dar Schönberg prefera s-o numească pur și simplu o metodă de a compune cu douăsprezece sunete aflate în relație unul cu altul. Tonalitatea este relativă, nu absolută, neexistînd un centru tonal unic. Nu se exclude însă tonalitatea în sensul obișnuit al cuvîntului; mai degrabă ea este inclusă și depășită.

Una dintre cele mai accesibile lucrări ale repertoriului dodecafonic este *Concertul pentru vioară de* Alban Berg (1935). Seria este o succesiune de sunete uniform ascendentă, fără repetiție, care poate fi ușor urmărită de o ureche atentă. Ingenios alcătuită, primele ei șase sunete conțin cele patru acorduri de trei sunete ale muzicii tonale: notele 1—3 sînt acordul mic; 2—4 cel mărit; 3—5 cel mare; 4—6 cel micșorat. Combinațiile de patru sunete (1—4, 2—5 etc.) formează acorduri de septimă, iar cele patru note de sus constituie o serie de tonuri întregi similară gamei pre-

ferate de Debussy și de muzicienii impresioniști. La Berg spațiul tonal include așadar melodia și armonia de tip tradițional și impresionist ca punct de plecare spre muzica atonală, în care sunetele sînt dependente numai între ele, nu față de un singur centru tonal.

FUTURISMUL ȘI STILUL MECANIC. Mișcarea cunoscută sub numele de *futurism* a apărut în Italia, înainte de primul război mondial, sub conducerea poetului și dramaturgului Filippo Tommaso Marinetti. În acord cu Nietzsche, care spusese că istoria este procesul prin care morții îi îngroapă pe cei vii, Marinetti declara în *Manifestul* său din 1909 că futurismul lua naștere pentru a „scăpa Italia de pacostea profesorilor, arheologilor, ghizilor turistici și negustorilor de vechituri". Futuriștii voiau să distrugă muzeele, bibliotecile, academiile și universitățile, pentru a face loc tipului lor specific de viitor. „Un automobil urlînd, care gonește ca o mitralieră", spuneau ei, „e mai frumos decît Victoria înaripată de la Samothrace". Futuriștii preconizau un stat cîrmuit de un supraom mecanic, în care poporul să fie redus la funcția de rotițe în angrenajul gigantic al societății complet mecanizate.

Mai presus de orice, futuriștii aveau în vedere o artă menită unei epoci trepidante, unei epoci a mașinilor. Ei admirau mișcarea, forța, viteza și tăria formelor mecanice, iar în picturile lor doreau în primul rînd să includă senzația dinamică de mișcare. Un gal în galop, se afirma, nu are patru picioare, ci douăzeci. Inspirîndu-se din lumea automobilelor, avioanelor, tunurilor și mitralierelor, Severini pictează *Tren blindat* (fig. 377), cu linii diagonale și coloane de fum ce sugerează viteza, la care focul tunurilor adaugă dimensiunile acțiunii și violenței.

Umberto Boccioni, cel mai notabil pictor futurist, era și principalul sculptor al grupării. Lucrarea sa *Forme unice de continuitate în spațiu* surprinde dinamica mișcării în pasul grăbit, impetuos al unei figuri în plin mers (fig. 378).

Trupul în sine e perceput numai prin masivele încordări musculare sugerate. Subiectul lui Boccioni este viteza, exprimată într-un continuum de linii învîrtejite şi în iureşul curenţilor de aer stîrniţi de figura ce îşi croieşte drum prin spaţiu.

Futurismul şi-a vădit influenţa mai ales contribuind la formarea „stilului mecanic". După ce preia idei de la cubişti şi de la futurişti, Fernand Léger creează un stil în care elemente clar, precis definite îşi au locul lor bine fixat, ca în *Oraşul* (fig. 379). Artistul îndrăgea arborii cotiţi, blocurile de motor şi pistoanele — totul pictat în culori primare vii. Interpretînd spusele lui Cézanne despre cilindri, sfere şi conuri mai literal decît o făcuseră cubiştii, el desenează forme curbilinii şi le modelează cu lumini şi umbre. Avem aici o lume lipsită de sentimente şi populată de roboţi constînd din forme geometrice pure. Formele omeneşti sînt introduse doar pentru „valoarea lor plastică" şi rămîn „deliberat inexpresive". În 1924 Léger realizează un film abstracţionist, *Baletul mecanic*, în care oamenii şi acţiunile lor sînt înlocuiţi prin forme mecanice.

Stravinski compusese între timp (1917) un *Studiu pentru pian mecanic*, iar compozitorul francez Arthur Honegger, folosind o orchestră simfonică obişnuită, dăduse glas, în 1924, cîntecului triumfător al maşinii într-o lucrare intitulată *Pacific 231*. Titlul acesta se referea la modelul din acel an al unui tip de locomotivă american, iar lucrarea era menită să evoce sunetele căii ferate, inclusiv scrîşnitul roţilor şi şuieratul fluierului cu aburi. Dar realizarea muzicală cea mai reuşită a stilului mecanic o găsim, poate, în lucrările lui Edgard Varèse. Pregătit în două domenii, Varèse era fizician şi muzician, iar titlurile pieselor lui par a proveni dintr-un laborator: *Integrale*, *Densitate 12,5* (greutatea specifică a platinei din flautul pentru care fusese compusă), *Ionizare*. Ultima dintre acestea este construită printr-o îmbinare de mai multe planuri sonore care sugerează — dar nu imită direct — ritmurile vieţii urbane moderne. Scopul mărturisit al lui Varèse era obţinerea unei muzici care să înfrunte realităţile lumii industriale în loc să încerce a le ocoli.

DADAISMUL ŞI SUPRAREALISMUL. Prin expoziţiile lor pariziene din 1911 şi 1912, italianul Giorgio de Chirico şi rusul Marc Chagall anticipau dezvoltarea *dadaismului* şi *suprarealismului*. Acest din urmă termen a fost, de fapt, creat în acea vreme de criticul şi dramaturgul francez Guillaume Apollinaire pentru a defini fanteziile onirice, imaginile memorate, paradoxurile vizuale şi diferitele incongruenţe din picturile lor. Tabloul lui Chirico *Muzele neliniştitoare* (fig. 380) duce expresionismul în lumea introspectivă a asociaţiilor libere. „Totul", ne spune artistul, „are două aspecte: aspectul obişnuit, pe care îl vedem aproape totdeauna şi pe care îl văd oamenii obişnuiţi, şi aspectul spectral, metafizic, pe care doar puţine persoane îl pot vedea în clipe de clarviziune şi de intuiţie metafizică". Scopul lui era să dărîme barierele dintre copilărie şi maturitate, dintre somn şi veghe, dintre credibil şi incredibil, dintre logic şi ilogic, dintre fantastic şi familiar. *Muzele neliniştitoare* este un tablou plin de ameninţări tăcute şi de un vid atotpătrunzător, pe care perspectiva adîncă îl face şi mai misterios. În picturile lui Chirico, inspirate din psihologia freudiană, găsim galerii boltite, camioane goale, fabrici, statui stranii şi cadrane solare ce aruncă umbre prelungi.

Eu şi satul meu (fig. 381) s-a născut din amintirile lui Chagall despre Rusia natală. Într-o evocare nostalgică a copilăriei sale, el îşi aminteşte că tavanul căsuţei părinteşti, care adăpostea o familie numeroasă, a devenit deodată transparent. „Nori şi stele albastre pătrundeau prin el odată cu mirosurile cîmpiei, grajdurilor şi drumurilor", scrie Chagall, iar „capul meu s-a desprins uşurel de trup şi plîngea lîngă bucătăria în care se gătea peşte". În *Eu şi satul meu*, ca într-un vis multicolor, imaginile se suprapun, casele sînt aşezate anapoda, ţăranul care se duce pe cîmp este

în poziţie normală, pe cînd ţăranca este inversată, iar vaca pare a visa, mulţumită, la fata care o mulge.

Dadaismul a fost un produs al dezamăgirii, defetismului şi măcelului nebunesc din primul război mondial. Artiştii îndureraţi simţeau că o civilizaţie care adusese atîtea orori trebuia măturată şi că era nevoie de un nou început. Pentru a-şi denumi mişcarea, ei au ales la întîmplare un cuvînt din vocabularul copiilor francezi: *dada*, însemnînd „cal". *Dadaismul* era un curent nihilist, deosebit de neîncrezător în ordine şi raţiune, o provocare la adresa societăţii distinse, un protest contra tuturor stilurilor dominante din artă; în fapt, era un fel de antiartă (vezi fig. 382). Artiştii dadaişti creaseră un „ism" care să lichideze toate „ismele"; ei pictau nonpicturi alcătuite din conţinutul coşurilor de hîrtii, inventau absurdităţi de dragul absurdităţii, scriau manifeste contra manifestelor, iar expresia lor politică era anarhică. Umorul amar şi iconoclasmul lor au contribuit, totuşi, la demascarea multor pompozităţi ipocrite şi, reducînd la absurd rolul artei, au curăţit atmosfera pentru experimentele şi inovaţiile perioadei postbelice. O mişcare de scurtă durată, dadaismul se pierde în suprarealism, care a fost pe drept cuvînt numit „dadaismul celor care reuşesc".

Manifestul suprarealist din 1924 proclama că stilul se întemeiază pe „pure automatisme psihice prin care se exprimă, verbal, în scris sau în orice alt fel, mecanismul real al gîndirii, fără vreun control din partea raţiunii şi fără vreo preocupare estetică sau morală". Suprarealismul implică, aşa cum ne-o spune şi numele lui, o suprarealitate superioară ce susţine lumea aparenţelor, o lume de vis, ilogică, subconştientă, metafizică, aflată dincolo de cea logică, conştientă, fizică. Membrii mişcării credeau în realitatea superioară a visului faţă de starea de veghe, a fanteziei faţă de raţiune, a subconştientului faţă de conştient. André Breton, autorul manifestului, se referă de asemenea la „frumuseţea convulsivă" a viselor, iar Paul

Éluard afirmă că „o poezie trebuie să fie dezastrul intelectualului".

Pictorul Salvador Dali s-a alăturat mişcării în 1929, devenind unul din principalii ei promotori. El îşi defineşte picturile drept „fotografii de vise pictate manual" şi le ornează cu simboluri reprezentînd diferite fobii, halucinaţii, complexe şi alte manifestări de anomalie psihologică. Asemenea lui Chirico şi Chagall, Dali este obsedat de misterul timpului; în *Persistenţa memoriei* (fig. 383), el sugerează imagini de timp evoluţionar, geologic, arheologic, precum şi oniric.

Astăzi Paul Klee este general acceptat ca unul dintre cele mai importante talente picturale din secolul al XX-lea. Picturi ca *Diana* au făcut însă pe mulţi să reacţioneze la opera lui doar cu o ridicare din umeri, o remarcă batjocoritoare sau un zîmbet. Inocenţa lui dezarmantă, de copil, este însă o simplitate foarte înşelătoare, mascînd frecvent înţelesuri deosebit de subtile. Inventivitatea artistului o depăşeşte chiar pe cea a lui Picasso. El poate încînta ochiul, aţîţa fantezia sau respinge pe spectator cu imagini scoase direct din coşmaruri. *Aparat pentru tratamentul magnetic al plantelor*, *Maşină de ciripit*, *Joc de lună*, *Idol pentru pisici de casă*, *Copil dedicat suferinţei*, *Dezintegrarea unei fantome* — iată cum sună titlurile sale. Simbolismul din *Diana* ne arată extraordinara complexitate a artei lui Klee. Titlul identifică figura drept mitica zeiţă a vînătorii, dar săgeata este înzestrată, magic, cu un ochi care să-i asigure o precizie fără greş. Conturul neregulat al corpului Dianei sugerează goana prin spaţiu, iar roata de sub piciorul zeiţei derivă din sculptura romanică, unde simboliza o formă miraculoasă de transport. Culoarea şi tratarea suprafeţei amintesc de impresionism şi de poantilismul lui Seurat.

Klee îşi propune să privească lumea cu ochi de copil, spre a realiza o spontaneitate neafectată de raţiune. „Vreau să fiu un nou-născut, să nu ştiu nimic", afirmă el. Pentru Klee, ca şi pentru Freud, copilul prefigurează viitorul adult. Experimentînd

în domeniile sugestiei hipnotice și automatismului psihic, el dă picturilor sale impulsivitatea improvizației și caracterul unor mîzgăleli întîmplătoare. Măiestria liniei e atît de mare, totuși, încît opera sa exclude orice neglijență. Folosind mai ales forme de dimensiuni mici și tehnicile acuarelei și tușului, creionului și pastelului, el creează picturi de o simplitate reconfortantă. În plus, Klee dă lucrărilor sale o tentă de umor jovial care lipsește vădit din cea mai mare parte a artei moderne.

Asemeni lui Klee, Joan Miró propune o artă de pură imaginație, situată în afara logicii și rațiunii. În *Personaje cu stea* (fig. 384) el recurge la o tehnică de desen automat în stare de transă, realizînd o pictură ce trădează influența lui Kandinsky. Dacă în mare măsură suprarealismul se ocupă de morbid și de anormal, Miró își înveselește fanteziile cu un umor ciudat. Lucrările sale poartă titluri ca *Persoane magnetizate de stele pășind pe muzica unui peisaj brăzdat;* ele mișună de insecte abstracte zumzăind în tăcere și de viermi geometrici răsucindu-se static.

Giacometti reprezintă dimensiunea sculpturală a suprarealismului. *Palat la ora 4 dimineața* (fig. 385) se constituie dintr-un cadru geometric în formă de colivie, conținînd forme spectrale și scheletice. Figurile-fantomă, în spațiile lor închise și deschise ce se întrepătrund, creează o senzație apăsătoare de izolare, de singurătate omenească.

Tentativele suprarealiștilor doctrinari de a lucra în domeniile sculpturii, literaturii și muzicii nu s-au bucurat de succes, iar paralele semnificative putem găsi doar în afara mișcării. James Joyce și Gertrude Stein încearcă să elaboreze o metodă de dicteu automat ca mijloc de acces la „rezervorul" subconștientului. Rezultatul a fost tehnica „fluxului conștiinței", ilustrată mai ales în romanul *Ulise* al lui James Joyce (1922). Tendințele iconoclaste mai agresive ale picturii suprarealiste își găsesc paralela muzicală în lucrări de felul celor trei piese pentru pian compuse de Erik Satie în 1913. Intitulate *Embrioni deshidratați*, ele conțin indicații de interpretare cu caracter se-

misarcastic, de pildă cea care cere pianistului să execute o melodie, „ca o privighetoare cu dureri de dinți". Notăm, de asemenea, satira mușcătoare din strălucita operă-basm a lui Prokofiev *Dragostea celor trei portocale* (1921) și simbolismul straniu al operei-legendă *Castelul lui Barbă-Albastră* de Béla Bartók (1922). Lumea de fantezie copilărească a lui Paul Klee își găsește un încîntător corespondent liric în opera *Copilul și vrăjitoriile* de Maurice Ravel (1925). În libretul scris de Colette, un copil sparge, într-o clipă de furie, cîteva jucării și bibelouri. Obiectele revin la viață, într-o scenă de vis, spre a se răzbuna. Un ceainic și o ceașcă de porțelan conversează, destul de potrivit cu situația, într-o limbă stîlcită, în timp ce dansează un fox-trot; un bătrînel apare din senin, cîntînd tabla înmulțirii și probleme cu răspunsuri greșite; două pisici execută un comic duet de mieunături; iar tot ce mai rămîne din poza ruptă a prințesei din cartea de povești e „un fir de păr auriu și sfărîmăturile unui vis". Ingenioasa orchestrație a lui Ravel adaugă la formația obișnuită fluiere, blocuri de lemn și instrumente de fricțiune, ca și răzătoare de brînză, pentru a obține o multitudine de efecte bizare.

INTERLUDIUL NEOCLASIC. Nici un secol nu ar fi complet fără plecăciunea făcută valorilor Eladei și Romei. La fel ca Renașterea, veacul al XVIII-lea și veacul al XIX-lea, și cel de-al XX-lea își are neoclasicismul său. Deși în secolul nostru abundă lucrările cu aluzii clasice, curentul neoclasic și-a produs accentele cele mai marcate în deceniul al treilea. Calmul relativ dinaintea furtunii primului război mondial fusese tulburat de extreme afective ca expresionismul în pictură și de izbucniri neoprimitive ca *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski. În perioada postbelică ordinea și claritatea păreau mai importante decît exprimarea violentă; la fel figura umană, după abstracționismul cubist și futurist.

În 1917 Picasso făcuse un voiaj în Italia, unde

fusese impresionat de picturile murale de la Pom-

pei și încurajat de întîlnirile avute la Roma cu Stravinski și cu Serghei Diaghilev, care se aflau acolo împreună cu trupa de balet a ultimului. Un rezultat direct a fost colaborarea lor în trei la un balet cu cîntece, *Pulcinella*, prezentat prima oară la Paris, în 1920. Muzica lui Stravinski se baza pe forma suitei de dansuri clasice de la începutul veacului al XVIII-lea, cu muzică adaptată din Pergolesi. Picasso crease costumele în maniera stilizată a personajelor Arlechin și Pierrot din *commedia dell'arte*, iar decorul includea un fundal plin de deformări angulare înfățișînd o stradă din Napoli cu vedere spre golf și un Vezuviu sub clar de lună. În 1922 se montase la Paris o adaptare de Jean Cocteau după *Antigona* lui Sofocle. Picasso a realizat decorurile și măștile, iar Arthur Honegger a compus muzica, pentru oboi și harpă. În același an Darius Milhaud scrie opera *Eumenidele*, bazată pe tălmăcirea lui Paul Claudel după tragedia lui Eschil. În 1924 trupa Diaghilev pune în scenă un alt balet, *Mercur*, pe muzică de Satie, costumele și scenografia aparținîndu-i lui Picasso. Trei ani mai tîrziu, Stravinski termină opera-oratoriu *Oedip rege*. Direcția de scenă o semnează tot Diaghilev, iar textul, de Jean Cocteau — bazat pe tragedia lui Sofocle — a fost tradus în latină, pentru a fi într-o limbă „pietrificată" și astfel limitat la un material pur silabic. Poziția imobilă a actorilor era menită să-i facă statici precum coloanele grecești, iar corul era așezat îndărătul unui basorelief, de unde se vedeau doar capetele coriștilor. Asemenea producții au continuat să apară, sporadic, în tot deceniul al patrulea, Stravinski colaborînd din nou, în 1934, cu André Gide la o lucrare pentru orchestră, cor și tenor, intitulată *Persefona*.

În anii '20 picturile lui Picasso — de pildă *Trei Grații* (fig. 386) — reflectă și ele acest neoclasicism, caracterizîndu-se prin eleganța liniei, modelarea sculpturală a corpurilor și reducerea elementelor picturale la strictul necesar. Altele, ca *Nașul* (fig. 387), sînt scene de plajă în care figurile apar în atitudini statuare, pe fundale struc-

turate geometric, într-un colorit cast de alb și albastru. Dacă pictura lui Picasso a luat altă direcție după cele *Trei Grații*, numeroasele sale ilustrații de carte continuau să vădească influențe clasice. Artistul admira de mult tehnica liniară a lui Ingres (fig. 348), mai ales desenele lui în creion. Chiar și într-un domeniu atît de auster ca gravura în acvaforte, ilustrațiile lui Picasso la o nouă ediție a *Metamorfozelor* lui Ovidiu (1930) și la tălmăcirea lui Gilbert Seldes după *Lisistrata* de Aristofan (1934) ne dezvăluie frapanta lui capacitate expresivă (fig. 388).

În răstimpul acestui interludiu neoclasic, statuile lui Maillol și Despiau reafirmă însemnătatea expresivă a nudului, atît în *ronde-bosse*, cît și în relief. Figurile statice, calme, stabile ale lui Maillol sînt o binevenită destindere într-un veac tumultuos (fig. 389). Neoclasicismul lui este creativ, nu imitativ, liber, nu academic. *Torsul Venerei*, cu curbele și postura ce ne amintesc de Praxitele (fig. 43), caracterul antic și totodată modern al acestei lucrări, prezintă o monumentalitate sobră, universală și nemărginită în timp.

Una din cele mai persistente caracteristici ale literaturii contemporane, mai ales în Franța, este reinterpretarea miturilor grecești într-un mod foarte complex și rafinat, ca un mijloc subtil de a evidenția paralele etice sau politice moderne. Această tendință străbate invariabil operele lui André Gide, de la *Prometeul rău înlănțuit* (1899) pînă la povestirea autobiografică *Teseu* (1946). Ea apare și în piesa antirăzboinică *Troienele* de Franz Werfel (1941), ca și în *Muștele* lui Jean-Paul Sartre (1943). Aceasta din urmă a fost montată la Paris sub ocupația nazistă, iar aluzia la roiul de muște ce sugeau sîngele lui Oreste în comedia amară a lui Aristofan nu putea scăpa nimănui. Poeții găsesc uneori în subiectele clasice un mod convenabil de a-și lăsa operele într-o stare fragmentară, asemeni ruinelor antice. Trilogia din 1922 a lui Paul-Ambroise Valéry, de exemplu, conține o poezie intitulată *Fragmente*

de Narcis. Sweeney luptătorul, un poem de T.S.

Eliot (1932), în care măreţia trecutului contrastează cu banalitatea prezentului, este şi el incomplet şi poartă subtitlul *Fragmente dintr-o melodramă aristofanică*. Folosirea de către Freud a numelor unor personaje din literatura Greciei antice — Oedip, Electra, Narcis — ca simboluri ale unor porniri subconştiente se repercutează şi în literatură.

Romanele lui James Joyce *Portret al artistului în tinereţe* (1916) şi *Ulise* (1922) recurg la aluzii clasice ca termeni de referinţă, dar evită logica şi ordinea formelor greceşti. Scriitorul admitea că *Ulise* i-a fost inspirat de *Odiseea* lui Homer. Prin adoptarea tehnicii fluxului de conştiinţă, tiparele clasice devin mijloace potrivite pentru a da secvenţelor nebuloase, ca de vis, o anumită aparenţă de unitate. Ele oferă totodată cititorului descumpănit cîteva puncte de reper atunci cînd începe să se piardă în cadrul acestui fel original de a scrie. Întreaga acţiune din *Ulise* se petrece la Dublin, în interval de 24 de ore, păstrîndu-se astfel unităţile clasice de loc şi timp. Subiectul îl furnizează un drumeţ care, mergînd spre casă, unde îl aşteaptă soţia şi fiul, rătăceşte printre spaimele şi ispitele labirintului format de străzile din Dublin, amintind de peripeţiile lui Ulise în căutarea Penelopei şi a lui Telemah. Într-un sens mai larg, cartea abordează eterna căutare umană a sensului vieţii. În manuscrisul lui Joyce, titlurile capitolelor se bazau pe citate din *Odiseea*, dar acestea au fost omise în forma tipărită. Cea mai mare parte a cărţii este obscură, criptică, dar juxtapunerea trecutului eroic aşază într-un contrast pronunţat tabloul jalnic al prezentului, aşa cum îl descrie autorul.

REALISMUL CRITIC. Realismul critic reprezintă protestul artistului contra situaţiei insuportabile în care se află omenirea. Continuînd tradiţia lui Goya, Hogarth (fig. 312, 313) şi Daumier (fig. 349), mulţi pictori contemporani susţin cauza celor slabi contra celor puternici, pe a săracilor contra bogaţilor, pe a oprimaţilor

contra celor ce îi oprimă, susţin dreptatea contra nedreptăţii omeneşti. În străduinţa lor ei explorează drojdia societăţii, excrescenţele urbane ale cartierelor rău famate, urîţenia lumii interlope, dovedind astfel că penelul şi tocul pot fi, adesea, mai puternice decît spada.

Aceasta va fi ultima oară, tăicuţule se intitulează o stampă de Georges Rouault ce ne prezintă scena sfîşietoare în care un fiu îşi ia rămas bun, plecînd la război şi la moarte aproape sigură (fig. 390). Arta lui Rouault este o artă vizionară, însă clovnii săi tragici, juriştii hazlii, acrobaţii statici şi peisajele pline de mişcare ne dezvăluie marea sa compasiune pentru om şi protestul său pătimaş contra exploatării şi degradării lui. Picturile sale oglindesc adesea măştile schimonosite ale celor care îşi iau libertatea să-i judece pe semenii lor, precum şi chipurile insensibile ale unor oameni cu poziţii înalte, nepăsători la suferinţa umană. Artistul lucrează cu intermitenţe, în anii de după primul război mondial, la seria sa de 100 de acvaforte şi acvatinte pentru două cicluri intitulate *Miserere* şi *Război*, cu texte scrise de un prieten literat. Deşi ciclurile ca atare n-au apărut niciodată, 58 dintre stampe au fost imprimate separat. Pe foaia de titlu a volumului *Război*, în care urma să apară stampa din figura 390, stă scris: „Ei au ruinat pînă şi ruinele".

José Clemente Orozco, un muralist mexican cu un profund interes pentru mişcarea revoluţionară din ţara sa, se identifică cu lupta maselor analfabete ce încercau să rupă lanţurile exploatării moşiereşti şi capitaliste. Satira lui sinistră se extinde şi asupra comunităţii academice, aşa cum ne-o arată *Zeii lumii moderne* (fig. 391). Acest comentariu macabru asupra sterilităţii învăţămîntului superior ne înfăţişează un schelet care naşte, în timp ce un profesor face pe moaşa iar alţii urmăresc dezgustătorul eveniment.

Artistul newyorkez Ben Shahn a fost un sprijinitor înfocat al grupurilor minoritare şi un elocvent portretist al orăşeanului anonim care şi-a pierdut simţul de apartenenţă la o comuni-

tate umană. Cadrul dezolant și chipurile sumbre ale personajelor din *Soții de mineri* (fig. 392), exprimă neliniștea, teama și amărăciunea familiilor unor oameni angajați într-o muncă periculoasă. Tema generală este neomenia omului față de om, Shahn pledînd pentru victimele injustiției sociale.

În *Guernica* (fig. 393), Picasso folosește un amestec de tehnică expresionistă și abstractă ca un protest violent împotriva unui act crud, inuman, săvîrșit de barbarii timpurilor moderne. Această explozie picturală de carnaj și teroare a fost provocată de primul raid aerian concentrat din istorie, oribilul „experiment" întreprins de aviația germană asupra orașului basc Guernica, lipsit de apărare — un episod din rebeliunea încununată de succes a generalului Franco împotriva guvernului legal ales al Republicii spaniole. Picasso, partizan al loialiștilor, se afla la Paris, însărcinat să picteze o frescă în pavilionul spaniol de la Expoziția mondială din 1937. La numai două zile după ce știrea bombardamentului s-a aflat la Paris, artistul și-a și început pictura. Enorma pînză, realizată în cîteva săptămîni, ocupa un întreg perete al pavilionului, făcînd o impresie de neuitat asupra miilor de persoane ce o vedeau. Atenția de care s-a bucurat și gradul de înțelegere dobîndit măsoară deplin valoarea acestui tablou ca una dintre cele mai importante picturi ale secolului.

Guernica, lucrată în marea tradiție a picturii istorice, este unul din acele rare cazuri în care artistul potrivit pictează tabloul potrivit la timpul potrivit. Scopul ei era deschis propagandistic; intenția — să îngrozească. Dar pe lîngă reamintirea viziunilor apocaliptice din Judecățile de apoi romanice (vezi fig. 125), avem aici și un protest social în maniera acelor maeștri ai ironiei din secolul trecut: Goya și Daumier. Acțiunea principală începe în dreapta jos, unde o femeie se precipită înainte, cu mîinile întinse într-un gest deznădăjduit. Compoziția triunghiulară culminează apoi în punctul unde converg lampa, capul de cal și ochiul zilei (avînd ca pupilă becul elec-

tric al nopții). Din acest punct culminant, privirea este condusă în jos, spre capul luptătorului dezmembrat din partea stîngă a tabloului.

Conform spuselor lui Picasso, *Guernica* este o pictură alegorică, și artistul a explicat o parte din simbolismul ei. Calul cu lancea înfiptă în spate, inevitabila victimă a coridelor, semnifică omenirea chinuită căzînd pradă forței brute. Motivul gurii care strigă se repetă la femeia din stînga, cu copilul ucis, la soldatul căzut și la victima flăcărilor din dreapta. Taurul, simbolizînd brutalitatea, este singura figură triumfătoare în această luptă alegorică dintre forțele întunericului și cele ale luminii, dintre barbarie și civilizație. Deasupra, un braț se întinde ținînd lampa adevărului peste întreaga scenă de groază.

Guernica a apărut într-o vreme cînd se puteau combina multe experimente picturale anterioare. În ea găsim toate exagerările, deformările și tehnicile de șoc create de desenul expresionist, dar culorile violente sînt abandonate în favoarea unor nuanțe mai sumbre, de doliu: negru, alb și gradații de gri. Desenul abstract, planurile suprapuse pe o suprafață bidimensională și absența modelării, toate provin din cubism, ca și simultaneitatea simbolismului zi-noapte, ori capul taurului, văzut în același timp din față și lateral, ori senzația de spațiu interior și exterior, prin care spectatorul se află concomitent înăuntrul și în afara clădirilor arzînde. Alungirea capetelor, care redă mișcarea precipitată, coincide cu fotografiile mișcării în lumină stroboscopică. Subiectul înfiorător, de coșmar, are afinități expresioniste. Picasso picta de obicei atît de rapid și prolific, încît deseori rezista cu greu tentațiilor propriei sale facilități tehnice. Ca urmare opera sa e în bună parte inegală. Aici însă, după ce a făcut o sută de schițe, el lucrează în modul selectiv și disciplinat ce ni-l arată ca deplin stăpîn pe mijloacele sale. *Guernica*, o reușită sinteză a multora dintre tehnicile divergente caracteristice timpului nostru și o vie dramatizare a subiectului ales de artist, este o puter-

nică expresie a haosului și conflictelor din acest secol.

Satire amare la adresa condițiilor de junglă ale vieții urbane și a efectului deprimant pe care *mass-media* îl exercită asupra populației găsim în lucrările pictorului englez Francis Bacon. În *Pictură* (subintitulată *Măcelarul*) el utilizează vocabularul expresionist și suprarealist pentru a reda o apariție de coșmar. Mai puțin dure, însă nu mai puțin incisive, sînt picturile lui Andrew Wyeth, cu subiecte evocînd descompunerea socială sau năzuințele de viață neîmplinite de pe scena americană.

NONOBIECTIVISMUL. Abstracționismul a fost dus pînă la concluzia lui geometrică logică de către Piet Mondrian, la fel cum expresionismul își atinsese punctul de abstracție pură în opera lui Kandinsky. Picturile acestor doi artiști sînt, desigur, foarte diferite. Ambii artiști sînt însă *nonobiectivi* prin aceea că practicau o artă nonfigurativă, conținutul pînzelor lor neavînd nici o legătură cu obiecte recognoscibile sau cu orice altceva din afara cadrului pictural. Orice conținut figurativ, orice sens asociațional este evitat cu multă grijă. Pictura, cu liniile, formele și culorile respective, este propriul său denotat.

Arta lui Mondrian, ca și a lui Kandinsky, a evoluat cu încetul de la concret spre abstract. În primii ani Mondrian picta peisaje și scene calme de interior în tradiția Olandei sale natale; stilul adoptat de el mai tîrziu, deși total abstract, datorează mult preciziei reci, geometrice a marelui său precursor Vermeer. Scriind „Noul stil va răsări din metropo'ă", Mondrian se putea foarte bine referi la tabloul său *Orașul New York*. Îl încîntau rețelele străzilor, planurile arhitecților, scheletele golașe de oțel ale zgîrie-norilor în construcție, fațadele simple ale edificiilor clădite în stilul arhitectonic internațional. Noua artă, continua el, nu va fi individuală, ci colectivă, impersonală și internațională. Orice referire la „natura animală primară a omului" trebuia

exclusă cu străşnicie pentru a se putea dezvălui „adevărata natură umană" printr-o artă a „echilibrului, unității și stabilității". Acest obiectiv el s-a străduit să-l realizeze folosind „o unică formă neutră: o suprafață dreptunghiulară de dimensiuni variabile". Și culorile lui Mondrian sînt abstracte: linii negre de diferite grosimi, pe fond alb, intensificate uneori printr-o „culminație" de culoare primară — roșu, albastru sau galben — în starea de maximă puritate. După părerea lui, o operă de artă trebuie „construită", iar artistul se apropia de pînză cu toată obiectivitatea unui desenator ce va trasa un plan. Rezultatul acestei tehnici picturale îl constituie seria de studii spațiale sobre, în două dimensiuni, care i-au stabilit reputația. Configurațiile lui vizuale degajă un calm născut din echilibrul precis între verticale și orizontale și sînt „curate", am zice, pînă la limita asepsiei. Picturile sînt mult mai complexe decît ar putea părea la prima vedere, și ele au avut o mare influență asupra desenului modern, în special în domeniile materialului publicitar, afișelor, covoarelor și linoleumului.

ARHITECTURA

Dintre toate artele secolului nostru, arhitectura s-a dovedit mai pătrunsă de simțul responsabilității, a realizat o mai omogenă cristalizare a stilului și s-a bucurat de o mai largă acceptare din partea publicului. O clădire, spre deosebire de un tablou, trebuie să „stea în picioare", iar spre deosebire de o sculptură, ea trebuie să slujească unui scop. Arhitectura experimentală este posibilă, dar o disciplină inginerească sănătoasă i-a ferit pe arhitecți de unele exagerări fanteziste similare celor din pictură, sculptură, literatură și muzică. Arhitectul de astăzi nu mai este un simplu „zidar"; el a devenit un „inginer al societății", un filosof social, un poet și un idealist, cît și un constructor preocupat de

 practică.

Cerinţele unei societăţi urbanizate, moderne şi complexe, ca şi existenţa unor noi materiale şi metode de construcţie, au făcut o nouă arhitectură atît posibilă, cît şi necesară.

Fier-betonul (beton armat în exterior cu plasă metalică sau cu bare de fier) conduce procesiunea noilor materiale. El are tăria oţelului şi a pietrei, fără neajunsurile ori costul lor ridicat, poate acoperi spaţii mai mari decît marmura şi poate susţine greutatea oţelului. *Consola* — extinderea pe orizontală, în spaţiu, a unei grinzi sau plăci dincolo de elementul care o susţine — este un străvechi principiu constructiv ce a trebuit să-şi aştepte utilizarea pe scară largă pînă la apariţia betonului armat.

Frank Lloyd Wright pe de o parte şi Walter Gropius cu Le Corbusier pe de alta sînt capii celor două şcoli opuse de gîndire arhitecturală. Wright vorbeşte în termeni romantici despre unirea omului cu natura ce s-ar putea realiza prin conceptul său de „arhitectură organică". Gropius şi Le Corbusier au fost exponenţii stilului internaţional, cu accentul lui pe construcţii pentru „epoca maşinilor".

ARHITECTURA ORGANICĂ: SULLIVAN ŞI WRIGHT. Deviza lui Louis Sullivan „Forma urmează funcţia" poate fi interpretată în mai multe feluri, dar perspectiva pe care o oferă a dus la o importantă reevaluare a formelor arhitectonice în raport cu activităţile omeneşti şi la o reexaminare a principalelor metode, materiale şi ţeluri ale arhitecturii. Frank Lloyd Wright, discipol al lui Sullivan, şi arhitecţii identificaţi cu stilul internaţional au acceptat principiul că piatra trebuie să se comporte ca piatră, lemnul ca lemn şi oţelul ca oţel, şi că proiectul trebuie modificat în funcţie de materialele folosite. Amîndoi aceşti arhitecţi subliniau absurditatea unor gări semănînd cu termele romane, a unor clădiri administrative cu aspect renascentist, a unor bănci ca nişte temple dorice, a unor case în stilul epocii Tudor, a unor biserici cu înfăţişare gotică. Criteriul construcţiei

reuşite, aşadar, nu mai este felul cum ea arată, ci eficienţa ei funcţională.

Zgîrie-norii — aflaţi printre primele şi cele mai îndrăzneţe exemple de arhitectură modernă — au putut fi clădiţi mulţumită structurii pe schelet de oţel şi ascensorului. Ei s-au născut în Vestul mijlociu american ca răspuns la nevoia de concentrare comercială. În mîinile lui Sullivan, care a construit Wainwright Building la St. Louis în 1891 (fig. 394), blocul-turn era „un lucru falnic şi avîntat" ce reflecta mîndria omului de afaceri în plină activitate, ca şi forţa şi însufleţirea unui popor înclinat spre tehnică. Principalul neajuns al zgîrie-norilor este însă faptul că ei măresc aglomerarea în zone deja suprapopulate. Valoarea lor este deci mult mai puţin spectaculoasă sub raport uman decît realizarea tehnică.

Wright, preluînd moştenirea lui Sullivan, a văzut atît avantajele, cît şi dezavantajele zgîrie-norilor. Cu romantismul său caracteristic, el vorbeşte despre clădirile sale într-un limbaj plin de referiri la natură. Blocul-turn cu optsprezece niveluri înălţat de el la Bartlesville, în statul Oklahoma (fig. 395), are fundaţiile în formă de „rădăcină pivotantă", creşte în sus ca un arbore, cu planşeele şi pereţii ieşind în consolă, asemeni ramurilor, dintr-un trunchi central. Zgîrie-norii, după părerea lui, nu-şi au locul în oraşele deja aglomerate, ci pe teren deschis, unde pot respira şi au loc să-şi proiecteze umbra aşa cum se cuvine. Filosofia arhitecturii lui Wright era cea a unei forţe descătuşătoare, iar libertatea lui creativă permitea motivelor ornamentale să se dezvolte organic din structurile esenţiale, din raporturile mase-goluri, din dispunerea uşilor şi ferestrelor, din culoarea şi fibra lemnului, din textura pietrei. Prin măiestrita articulare dată de el, spaţiul de locuit şi de lucru prinde viaţă şi respiră.

Arhitectul, ne spune Frank Lloyd Wright, este un poet care îşi închipuie viaţa ideală şi modelează formele şi spaţiile ce îi îndrumă pe oameni cum

 s-o trăiască. Arhitectura sa organică se baza pe uni-

tatea dintre amplasament, construcţie şi decoraţie, iar primele case pe care le-a clădit în oraşul Chicago şi în împrejurimi au marcat faza iniţială a reputaţiei sale. În opinia lui Wright, o locuinţă trebuia să fie un cămin atît pentru spiritul omului, cît şi pentru timpul lui. Casa trebuie să ofere căldură, protecţie, izolare. Inima casei, spunea el, este vatra, sub forma unui şemineu masiv, toate camerele urmînd a fi construite în jurul ei. Mai mult, spaţiul interior nu trebuie să fie limitat, ci să se extindă neîntrerupt dinăuntru spre afară, apropiindu-i pe oameni de pămînt, de plante şi de apă.

„Cascada" (fig. 396), clădită de Wright pentru Edgar J. Kaufman la Bear Run, în Pennsylvania, este o îmbinare expresivă a betonului armat cu folosirea consolei şi cu un amplasament pitoresc. Casa se apropie de idealul lui Wright în privinţa dezvoltării organice a unei construcţii din amplasamentul ei. În cazul de faţă, clientului îi plăcea mult cascada şi dorea să locuiască lîngă ea. „Cascada" cuprinde astfel atît rîul, cît şi căderea de apă. Cu ajutorul unor mari plăci în consolă, care ies mult în afara postamentului lor de piatră, Wright împinge spaţiul de locuit în afară, deasupra apei însăşi. Terasa naturală de stîncă de sub apă îşi are perechea în cea de beton de deasupra, iar placa transversală care se proiectează în afară repetă direcţia cursului de apă. Amplasamentul şi construcţia constituie o serie de terase pornind de la o fundaţie de piatră. Interiorul este o singură încăpere mare ce se deschide spre terase şi verande. Planurile orizontale formate de aceste terase se echilibrează prin volumele verticale ale şemineului. Piatra de provenienţă locală cuprinsă în această masă de zidărie se înrudeşte prin culoare şi textură cu roca naturală a malurilor rîului. Folosirea consolei permite diferitelor niveluri să-şi dezvolte independent propriile lor planuri fluide. Ca şi exteriorul, spaţiul interior este organizat radiar în jurul părţii centrale, cu zone care înaintează şi se retrag, realizînd ceea ce Wright numeşte „libertatea de ocupare interioară şi exterioară".

STILUL INTERNAŢIONAL: GROPIUS ŞI LE CORBUSIER. Stilul internaţional s-a cristalizat în Germania prin opera lui Walter Gropius şi Miës van der Rohe, în Franţa prin cea a lui Le Courbusier şi în Olanda prin cea a lui J.J.P. Oud. Atunci cînd Gropius a fost solicitat să reorganizeze o şcoală de arte germană după primul război mondial, el a denumit-o *Bauhaus* („Institutul de construcţii") şi i-a dat profilul unei şcoli tehnice de proiectare, cu accent pe artele aplicate şi pe studiul materialelor şi tehnicilor moderne. El a reunit studiourile, atelierele mecanice, birourile şi locuinţele profesorilor într-un singur grup admirabil de cuburi ce se articulează şi se leagă între ele. Unităţile mai mici au faţade simple, „mondrianeşti"; altele, bunăoară Atelierul mecanic, sînt construcţii „deschise", cu pereţi ce cuprind mari suprafeţe de sticlă.

Ca exponent al stilului internaţional, Gropius a luat, drept unitate fundamentală de spaţiu, „cutia deschisă", variindu-i volumul şi grupînd mai multe asemenea „cutii" pentru a forma o configuraţie de cuburi corelate. Atelierul mecanic (fig. 397) ne arată felul în care o construcţie poate fi tratată ca un volum deschis şi nu ca o masă închisă. Folosind metoda consolei, Gropius permite clădirii să iasă în afara perimetrului delimitat prin stîlpii de susţinere. Accentul orizontal creat astfel este apoi transpus în baza de beton şi repetat la nivelul acoperişului. Între aceste planuri paralele se înalţă pereţii de metal şi sticlă, fără funcţie portantă. Taransparenţa lor lasă libere vederii din afară detalii ca scările în spirală şi scheletul structural al interiorului. Făcînd astfel posibilă perceperea vizuală simultană a exteriorului şi interiorului, Gropius realizează echivalentul arhitectonic al cubismului din pictură, care prezenta concomitent un chip omenesc din faţă şi din profil, sau mai multe laturi ale aceluiaşi obiect. Complexul Bauhaus s-a dovedit a fi unul din cele mai influente edificii ale deceniului respectiv.

Explorarea diferitelor materiale şi procese tehnologice la Bauhaus a avut ca rod multe tehnici

noi în domeniile tiparului, ceramicii, prelucrării metalelor, ţesătoriei şi artei scenice. Studenţii învăţau să nu scape din vedere menirea produselor pe care le creau. Un scaun, cu alte cuvinte, este făcut pentru a şedea pe el, o lampă — pentru a lumina bine. Ca urmare, la Bauhaus s-au pus bazele noii estetici industriale. Inovaţii ca scaune din oţel tubular, corpuri de iluminat cu acţiune indirectă, aparate şi dispozitive cu forme simple, funcţionale au fost acceptate pentru producţia de serie şi pot fi găsite acum în orice casă. Pentru a contrabalansa latura utilitară, Gropius a completat personalul didactic cu artişti ca Paul Klee, Kandinsky şi Lyonel Feininger, care susţinea aspectele expresive şi creatoare ale desenului şi picturii. Mondrian şi arhitectul Miës van der Rohe erau şi ei în relaţii strînse cu gruparea Bauhaus.

Spre deosebire de Wright, care preconiza apropierea de natură, Le Corbusier concepea casele ca maşini de locuit, „containere" pentru familii, prelungiri ale serviciilor publice. Comenzile primite de el variază de la vile la oraşe întregi, de la case particulare la blocuri de locuinţe, de la construcţii temporare pentru expoziţii pînă la biserici de pelerinaj. Pentru Le Corbusier arhitectura era jocul măiestrit şi magnific al maselor alăturate în lumină. Cuburile, conurile, sferele, cilindrii, piramidele — spunea el — sînt marile forme primare ce ni se dezvăluie în lumina solară şi în umbră. Pe cînd construcţiile lui Wright exprimă o stare de armonie cu natura, cele clădite de Le Corbusier se înalţă pe piloni, afirmînd „independenţa omenescului." Wright, cu destulă maliţie, numea construcţiile cubiste ale lui Le Corbusier „cutii pe picioroange".

„Unité d'Habitation" este un bloc realizat de Le Corbusier la Marsilia, adăpostind o comunitate de 1 600 persoane, cu toate dotările necesare pentru locuit, desfacere de mărfuri şi recreaţie. Ţinînd minte sumbrele conglomerate de locuinţe din Paris, pe care le numea „nişte cumplite fortificaţii arhitecturale în care mii de familii nu văd niciodată soarele", el şi-a propus să clădească

apartamente vibrînd de culoare, lumină şi aer. În acest scop a construit în consolă un gigantic edificiu de beton rugos, pe un dublu şir de piloni masivi. Scara exterioară este funcţională dar şi decorativă, cu un aspect sculptural. Plasată oblic faţă de axa orizontală, ea atenuează rectangularitatea masivă a clădirii prin mişcarea ei ascendentă. La exterior se află numeroase balcoane puţin adînci, cu apărători de soare multicolore. Acestea s-au dovedit atît de eficace în protejarea încăperilor de strălucirea soarelui, încît sînt acum un accesoriu arhitectonic de rigoare în zonele cu climă caldă. La fiecare nivel se găsesc apartamente-duplex, iar clădirea este dotată cu un sistem perfecţionat de lifturi. Nivelul median este rezervat integral pentru magazine, iar la ultimul nivel se află o şcoală, o sală de sporturi şi un teatru.

IDEILE: RELATIVISMUL

Singurul lucru permanent este schimbarea. Acest paradox aparent ţinteşte în însăşi inima gîndirii secolului nostru, sub raport filosofic, ştiinţific sau estetic. Nici un absolut static, imuabil nu poate oferi o imagine satisfăcătoare a lumii mobile din zilele noastre. Nici chiar străvechile principii ale matematicii nu mai pot fi privite ca adevăruri eterne; ca şi arta, ele sînt expresii create de om şi determinate de locul şi momentul creării lor. La fel, cele mai trainice dogme ale credinţelor religioase şi doctrinelor politice sînt mult mai mult comentate şi schimbate în curgerea timpului decît ar voi să admită susţinătorii lor.

Trecerea de la o ordine universală statică la actuala imagine dinamică despre univers, începută odată cu Copernic şi Galileu, a fost irezistibilă. Cei care cred în progresul legic către un ţel ce poate fi definit interpretează acest flux drept o formă de evoluţie; cei care îl iau aşa cum este — astfel procedînd cei mai mulţi oameni de ştiinţă — cred pur şi simplu în schimbare. Ambele grupări

 acceptă afirmaţia lui Nietzsche în sensul că ade-

vărul nu a atîrnat nicicînd de brațul vreunui absolut; ambele sînt nevoite să descrie lumea în termeni relaativi. Observînd fenomenele fizice, Albert Einstein constată că, într-o lume în care totul se mișcă, orice calcul ori pronostic trebuie să țină seama, pentru a fi valid, de poziția relativă a observatorului. Spațiul absolut al lui Newton, care era imobil, și timpul său absolut, care curgea uniform — ambele nefiind „legate de vreo împrejurare externă" — au trebuit să fie abandonate și înlocuite cu teoria relativității. Spațiul — potrivit concepției moderne — se caracterizează prin mobilitatea și schimbarea poziției relative, iar timpul se măsoară prin durata mișcării în spațiul parcurs. Lumea devine un continuum spațio-temporal; materia, energia și toate fenomenele se corelează în cele patru dimensiuni ale spațiului și timpului.

Studiul antropologic al vieții și obiceiurilor popoarelor primitive a arătat că principiile etice se raportează la obiceiurile tribale, ca și la condițiile socio-economice. În Tibet o femeie putea avea mai mulți soți, deoarece un singur bărbat poate fi prea sărac ca să întrețină o soție. În Africa unele triburi permit bărbaților bogați să aibă cîte soții își pot permite. Filosofii pragmatici William James și John Dewey, cercetînd atent istoria și lumea înconjurătoare, au conchis că o idee eficace trebuie să fie și adevărată; cînd ea încetează de a mai opera, adevărul ei nu mai este valabil și trebuie găsită o altă soluție.

O astfel de lume relativă, în care toate lucrurile apar diferit fiecărei persoane și fiecărui grup social, în funcție de antecedentele educaționale, geografice, istorice, etnice și psihologice ale acestora, poate fi înțeleasă doar prin recurgerea la mai multe cadre de referință. Orice concepție absolutizantă — cum ar fi societatea totalitară din *Statul* lui Platon, bunăoară — reclamă un maximum de conformism; relativismul — ca în cazul unei democrații moderne — permite existența multor imagini diferite ale omului. În plus, această lume relativă este populată cu oameni care se văd în multiple chipuri și se exprimă în multiple sti-

luri. În ea putem găsi proletarul lui Marx, formulînd un protest social și hotărît să realizeze victoria finală a clasei muncitoare și a maselor. Se află aici și sălbaticul lui Darwin, bătîndu-și tamtamul neoprimitiv și vorbind într-un vocabular existențialist despre acțiunea selecției naturale. Supraomul lui Nietzsche, decis să-și impună voința puternică asupra unei lumi refractare, a fost înfrînt în două războaie mondiale. Venind de pe canapelele psihanaliștilor și de pe pînze pictate se aude vocea omului psihologic al lui Freud, care încearcă să împărtășească lumii largi coșmarurile sale suprarealiste. Omul mecanic, produs al revoluției industriale și al erei mașinilor, umblă ca un robot de colo-colo, gîndind gînduri mecaniciste în creierul său electronic și exprimînd principii futuriste în stilul său mecanic. Mai poate fi văzut și omul științific al relativității einsteiniene, desenînd picturi abstracte în lumea sa spațio-temporală, prin linii tăioase, angulare, structurate conform perspectivei multifocale a cubismului. Arta modernă, ca oglindă a acestei lumi relativiste, ia astfel multiple forme, reflectînd o multitudine de chipuri umane.

Să nu ne mirăm deci că această lume, care a produs savanți ce analizează și sintetizează și fizicieni ce folosesc fisiunea și fuziunea nucleară, a dat naștere și unor revoluționari ce vor să distrugă o ordine pentru a o reclădi într-un alt fel; unor națiuni războinice care speră să sfărîme o ordine internațională pentru a realiza un nou echilibru de forțe; unor iconoclaști ce se simt împinși să sfărîme anumite chipuri și imagini acceptate de oameni, pentru a reconstrui lumea după propriul lor chip; unor artiști care deformează obiectele tangibile, refăcîndu-le apoi în forme ce există doar în închipuirea și pe pînzele lor.

În această lume relativă, așadar, cubistul dezintegrează obiectele în picturile sale, spre a le putea restructura în configurații alese de el. Întrucît fiecare pictură își creează propriile-i relații spațiale, spațiul este relativ, legat de spiritul și dispoziția pictorului, iar nu absolut, ca în geometria euclidiană. Este imposibil și, totodată, de nedorit

să stabilim vreo analogie precisă între principiile cubiste şi matematica spaţio-temporală. O anumită relaţie — oricît de nesistematică s-ar dovedi ea — poate fi totuşi găsită în conceptul cubist de simultaneitate a mai multor puncte de vedere, în prezentarea obiectelor din mai multe laturi odată, în folosirea perspectivei multifocale şi în accentul simbolic pus pe forme geometrice abstracte. Înfăţişînd corpuri în repaus sau în faze succesive de mişcare, pictura futuristă sau de stil mecanic îşi creează propriul său continuum spaţiu-timp. În *Muzele neliniştitoare* Chirico aşază statui clasice într-un spaţiu mărginit de un castel medieval, de o fabrică şi de un turn futurist, creînd astfel o imagine temporală în care trecutul, prezentul şi viitorul coexistă într-un „acum" prelungit (fig. 380).

În muzică, perceperea disonanţei se emancipează din dependenţa ei de consonanţă, nemaicerînd nici preparaţie, nici anticipaţie, nici rezolvare. Absolutele tonalităţii regularităţii ritmice şi formei muzicale au cedat în faţa unei mulţimi de relativisme tonale. În locul repetării insistente a unei singure scheme metrice, compoziţiile muzicale moderne pot folosi secvenţe polimetrice, în care după o măsură de 4/8 urmează una de 7/8, apoi una de 2/8, una de 9/8 şi aşa mai departe. Acelaşi principiu poate fi utilizat simultan în cîteva ritmuri diferite, ca în texturile poliritmice din *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski. În loc de a organiza o lucrare într-o singură tonalitate, unii compozitori folosesc simultan două (*bitonalism*) sau mai multe (*politonalism*). De aici s-a ajuns apoi la metoda dodecafonică a lui Schönberg, în cadrul căreia sunetele nu sînt legate de o tonalitate centrală, ci numai unul de altul. În structura internă a lucrării, succesiunea de tonuri numită serie poate fi executată înainte sau înapoi, normal sau răsturnat, simultan (într-un acord) sau fragmentat (în motive mai scurte). Metoda dodecafonică subliniază schimbarea şi previne repetarea; idealul urmărit prin ea este o necontenită variaţie creînd o stare perpetuă de flux tonal.

În *Ulise*, James Joyce realizează o secţiune transversală simultană prin viaţa unui oraş. În acest labirintic continuum spaţio-temporal toate întîmplările, fie ele amintiri din trecut ori presimţiri ale viitorului, curg laolaltă într-un fel de prezent prelungit. Ca în vis, nu există distincţie între „după" şi „înainte". Dacă acea singură zi şi acel singur oraş în care se petrece totul au o anumită legătură cu unităţile greceşti de timp, spaţiu şi acţiune, nu există în schimb un început, mijloc ori sfîrşit aristotelic în structura sa literară fără structură. Cititorul poate începe de aproape oriunde, fără ca astfel să se întrerupă continuitatea. Seria de imagini fugitive este înregistrată pur şi simplu; uşa rămîne deschisă spre lumea onirică a asociaţiilor libere de cuvinte şi gînduri, iar cititorul poate interveni, făcînd legătura între diferitele stări sufleteşti, între fragmente şi creînd astfel propria sa ordine relativă. Sfîrşitul, aşa cum spune titlul unui capitol final dintr-un roman de Samuel Johnson, este o încheiere ce nu încheie nimic.

Multe dintre formele expresionismului sînt de asemenea raportate la psihologia individuală a artistului, aşa cum o clădire construită de Frank Lloyd Wright se raportează la cerinţele situaţiei umane. Expresionismul implică tehnicile de liberă asociaţie ale relativismului psihologic. Cam în felul revoltei romantice din secolul precedent, artistul expresionist reafirmă primatul imaginaţiei asupra raţiunii şi se desprinde de realitate pentru a găsi o realitate superioară în lumea misterelor şi a fanteziei. Tendinţa lui este anti-intelectuală pînă la extrem, deşi simbolurile şi vocabularul sînt elaborate prin procedee foarte raţionaliste. Conţinutul emoţional revărsat pe pagini, pînze şi partituri provine dintr-o imaginaţie umană de un tip aparte şi se raportează deci la numărul infinit de conflicte nerezolvate şi pasiuni refulate dintr-o multitudine de lumi personale.

Relativismul istoric a oferit artistului modern o gamă fără precedent de stiluri şi tehnici din trecut ca şi din prezent. Artistul veacului nostru este

moştenitorul tuturor epocilor precedente. O expoziţie Picasso sau un concert Stravinski pot însemna o uluitoare varietate de stiluri. Prima poate cuprinde opere inspirate din străvechea sculptură iberică, din măştile de trib africane, din picturile murale romanice, din vitraliile medievale, ca şi din surse contemporane. Picturile lui Picasso includ şi interesante varaţiuni pe teme ca *Domnişoarele de onoare* de Velázquez, *Pietà* de Delacroix şi alte capodopere ce i-au atras atenţia. Mijloacele lui pot fi desenul în creion, colajul din stofă şi hîrtie, ceramica, xilogravura, uleiul sau acuarela. Printre sursele lui Stravinski se pot număra ritmurile libere ale cîntului gregorian, contrapunctul disonant din veacul al XIV-lea, operele lui Mozart sau tehnicile poliritmice ale muzicii de trib africane. Acestor iscuşiţi maeştri relativismul istoric le-a adus o totală libertate de alegere, fără necesitatea de a renunţa la originalitatea sau la principiile lor.

Filosofi ai istoriei ca Spengler şi Toynbee au arătat, în vastele lor panorame istorice, că trecutul continuă să existe în prezentul viu. Din punctul de vedere al relativităţii istorice, tradiţia este de regulă un factor mai puternic decît inovaţia, iar evoluţia a fost o forţă mai puternică decît revoluţia în toate timpurile, inclusiv prezentul. Cele mai multe dintre ideile şi problemele epocii actuale sînt variaţiuni pe vechi teme ce i-au preocupat pe oameni încă din veacul al V-lea î.e.n. Acelea care în trecut au generat distonanţe acute nu au fost niciciînd rezolvate, ci s-au demodat, s-au amplificat, au fost temporar uitate ori ocolite într-un fel sau altul, ori au reapărut în forme noi. „Ideile n-au cucerit niciodată lumea ca idei", scrie Romain Rolland în *Jean Christophe*, „ci numai prin forţa pe care o reprezintă. Ele nu-i atrag pe oameni prin conţinutul lor intelectual, ci prin vitalitatea pe care o iradiază în anumite perioade istorice... Cea mai nobilă şi mai înălţătoare idee rămîne ineficace pînă în ziua în care devine contagioasă, nu prin propriile-i merite, ci prin cele ale grupurilor de oameni în care se încarnează, pătrunzînd în sîngele lor". Sau, aşa cum remarcă Guildenstern în

piesa lui Tom Stoppard, *Rosenkrantz şi Guildenstern au murit* (1967): „Totdeauna au existat întrebări. Să schimbi un rînd de întrebări cu altul nu e mare scofală". Mai importante decît soluţiile sau decît lipsa lor au fost forţele emoţionale născute din aceste idei şi roadele bune pe care le-au dat. Toate ideile aplicabile s-au întruchipat pînă la urmă în clădirile ridicate de oameni pentru a-şi adăposti în ele activitatea, în statuile şi picturile ce oglindesc chipurile lor umane, în cuvintele ce dau glas celor mai intime gînduri ale lor şi în muzica prin care se exprimă străduinţa şi năzuinţele lor într-o lume mereu schimbătoare.

CRONOLOGIE / Secolul al XX-lea

Istorie generală

	1891	Wainwright Building, St. Louis, primul zgîrie-nori. Thomas Edison patentează aparatul de filmat. Se dezvoltă tehnica înregistrărilor sonore
	1903	Fraţii Wright inaugurează „era aviaţiei"
	1905	Sigmund Freud creează psihanaliza. La Pittsburg se deschide primul cinematograf. Expoziţia „fovilor" la Paris, cu picturi de Rouault, Derain, Matisse. Expoziţia grupării *Die Brücke* la Dresda, cu picturi de Nolde, Kirchner (mişcarea va dura pînă în 1913)
1907—	1914	Braque şi Picasso iniţiază cubismul la Paris
	1908	Henry Ford lansează autoturismul său model T
	1909	Marconi lucrează în domeniul radiotelegrafiei. Peary atinge Polul Nord; în 1911 Amundsen atinge Polul Sud
1909—	1915	Mişcarea futuristă în Italia
	1910	Einstein: teoria generală a relativităţii
	1911	La München ia fiinţă gruparea *Der Blaue Reiter* („Călăreţul albastru"). cu Kandinsky şi Marc
1911—	1912	Chirico şi Chagall expun la Paris picturi protosuprarealiste
	1913	Expoziţia Armory de la New York aduce pe teritoriul S.U.A. tendinţele artistice controversate din Europa: în America începe voga artei moderne

1914— 1918 Primul război mondial
1916— 1922 Apariția dadaismului la Zürich, în Elveția; curentul se răspîndește rapid la Berlin, Paris și New York
1917 Izbucnirea revoluției în Rusia
1917 În Olanda se publică revista *De Stijl*, care dă numele stilului internațional, cu Mondrian, Gropius, Miës van der Rohe, Le Corbusier și J. J. P. Oud printre promotori
1922 Mișcarea fascistă în Italia
1924 La Paris apare manifestul suprarealist; ulterior mișcării i se alătură Miró, Dali
1927 Zborul lui Lindbergh peste Oceanul Atlantic
1928 Primul film sonor
1929 Crahul bursei din New York
1933 Nazismul preia puterea în Germania
1936— 1939 Războiul civil din Spania
1939— 1945 Al doilea război mondial

Arhitecți

1856— 1924 Louis Sullivan
1869— 1959 Frank Lloyd Wright
1874— 1954 Auguste Perret
1883— 1969 Walter Gropius
1886— 1969 Miës van der Rohe
1887— 1965 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris)
1890— 1963 J. J. P. Oud

Pictori

1844— 1910 Henri Rousseau („Vameșul")
1863— 1944 Wassily Kandinsky
1867— 1956 Emil Nolde
1869— 1954 Henri Matisse
1870— 1954 John Marin
1871— 1958 Giacomo Balla
1871— 1958 Georges Rouault
1872— 1944 Piet Mondrian
1879— 1940 Paul Klee
1880— 1916 Franz Marc
1880— 1966 Hans Hofmann
1881— 1955 Fernand Léger
1881— 1973 Pablo Picasso
1882— 1916 Umberto Boccioni
1882— 1963 Georges Braque
1883— 1949 José Clemente Orozco
1883— 1966 Gino Severini
1884— 1920 Amedeo Modigliani
1884— 1950 Max Beckmann

1886— 1957 Diego Rivera
1886— Oskar Kokoschka
1887— Marc Chagall
1887— 1968 Marcel Duchamp
1888— Giorgio de Chirico
1889— 1975 Thomas Hart Benton
1892— 1942 Grant Wood
1893— Joan Miró
1894— 1964 Stuart Davis
1898— 1967 Charles Burchfield
1898— 1969 Ben Shahn
1904— Salvador Dali

Sculptori

1861— 1944 Aristide Maillol
1870— 1938 Ernst Barlach
1876— 1957 Constantin Brâncuși
1887— 1966 Jean (Hans) Arp
1890— Naum Gabo
1891— 1973 Jacques Lipschitz
1898— Alexander Calder
1898— Henry Moore
1901— 1966 Alberto Giacometti

Scriitori și filosofi

1856— 1939 Sigmund Freud
1856— 1950 George Bernard Shaw
1863— 1938 Gabriele d'Annunzio
1869— 1951 André Gide
1871— 1945 Paul-Ambroise Valéry
1874— 1946 Gertrude Stein
1875— 1955 Thomas Mann
1876— 1944 Filippo Tommaso Marinetti
1878— 1967 Carl Sandburg
1882— 1941 James Joyce
1885— 1951 Sinclair Lewis
1887— 1962 Robinson Jeffers
1880— 1953 Eugene O'Neill
1888— 1965 T. S. Eliot
1889— 1963 Jean Cocteau
1896— 1966 André Breton
1897— 1962 William Faulkner
1899— 1961 Ernest Hemingway
1905— 1982 Jean-Paul Sartre

Muzicieni

1860— 1911 Gustav Mahler
1864— 1949 Richard Strauss
1866— 1925 Erik Satie
1872— 1915 Aleksandr Skriabin
1873— 1943 Serghei Rahmaninov
1874— 1951 Arnold Schönberg

1875—	1937	Maurice Ravel
1876—	1946	Manuel de Falla
1881—	1945	Béla Bartók
1882—	1971	Igor Stravinski
1883—	1945	Anton Webern
1885—	1965	Edgard Varèse
1891—	1953	Serghei Prokofiev
1892—	1955	Arthur Honegger
1892—	1974	Darius Milhaud
1895—	1963	Paul Hindemith
1898—	1937	George Gershwin
1899—	1963	Francis Poulenc

Informaţiile cuprinse în această cronologie se opresc la anul 1974, cînd a apărut ediţia după care s-a efectuat traducerea. (N. tr.)

22. Stiluri artistice după 1945

ELEMENTE REVOLUŢIONARE ŞI EVOLUŢIONARE

După anul 1945 şi sfîrşitul celui de-al doilea război mondial, epoca revoluţionară continuă neabătut, cu deplină forţă, în ştiinţă, în industrie, în electronică şi în artă. Schimbări rapide au loc în domeniile credinţelor religioase, valorilor estetice, moravurilor şi comportamentului. Treptat, relativitatea socială şi o societate pluralistă înlocuiesc absolutul social, pe măsură ce antropologii arată cît de relative sînt tipurile comportamentale şi valorile morale de astăzi, psihologii demonstrează imposibilitatea delimitării precise a normalului de anormal, iar existenţialiştii şubrezesc ideile tradiţionale apusene despre sensul şi scopurile vieţii şi despre existenţa divinităţii.

Foarte frapante sînt efectele comunicaţiilor electronice prin radio, televiziune, sateliţi, raze laser, fotografii în culori sau înregistrări magnetice de sunet şi imagine. Antenele şi tentaculele mijloacelor electronice au sporit gradul de percepţie şi au extins psihologic sistemul nervos al noii generaţii. Oamenii privesc acum întreaga lume cu ochi electronici, şi întreaga lume îi priveşte pe ei. Ca rezultat, Pămîntul a devenit un fel de megalopolis în care fiecare unitate naţională funcţionează doar ca o minoritate etnică ce ocupă o anu-

mită zonă dintr-un vast complex global. Pînă acum, procesul acesta a generat mai multă diversitate decît unitate, mai multă căldură decît lumină, mai mult conflict decît înţelegere, iar posibilităţile de dezvoltare spre mai bine ori spre mai rău par nenumărate. Şi ceea ce s-a concentrat geografic şi etnologic într-un oraş planetar s-a contractat şi în dimensiunea temporală. Prin accesul la carte şi la înregistrări, arta, literatura şi muzica trecutului şi prezentului sînt acum la îndemîna tuturor. Astfel, cunoaşterea şi receptarea artelor şi trecutului omenesc transformă prezentul într-un „acum" istoric prelungit.

În acest context mai amplu, istoria arată că toate revoluţiile sînt de fapt evoluţii. Ca în cazul aisbergurilor, aspectele mai frapante ale schimbărilor revoluţionare se înalţă doar puţin deasupra oceanului social. Adevărata esenţă a schimbării se află în porţiunile invizibile, evolutive, situate mai jos. Aici vom găsi continuitatea ideilor, a concepţiilor etice şi estetice. Trecutul şi prezentul se împletesc strîns pe scena epocii actuale. Istoria continuă să trăiască, de pildă, în multitudinea de vechi mijloace artistice ce sînt redescoperite acum şi adaptate la nevoile artei contemporane: mozaicul, diverse tehnici de frescă, encaustica, pictura în tempera, vitraliul. Există însă, de asemenea, mijloace şi metode noi. Unii sculptori folosesc aparatul de sudură în locul tradiţionalelor ciocan şi daltă; lemnul lamelat, aliajele metalice complexe, plexiglasul şi masele plastice au înlocuit materiale vechi ca marmura sau bronzul: dispozitive cinetice, acţionate de motoare, curent electric şi tuburi fluorescente dau acum sculpturii o mişcare reală, pe cînd înainte — cu excepţia fîntînilor arteziene — acţiunea putea fi indicată doar prin tensiune musculară, atitudine corporală sau orientare direcţională; culori sintetice, pigmenţi industriali, răşini acrilice şi diferiţi aditivi texturali iau locul culorilor de pămînt şi uleiurilor naturale folosite de veacuri, iar pînza cedează în faţa hîrtiei, sticlei, plăcii de lemn aglomerat şi maselor plastice.

Artiştii contemporani vădesc o considerabilă rezistenţă la cantonarea într-o singură artă, iar domeniul fiecărei arte a fost lărgit pentru a permite cuprinderea multor procese şi materiale în cadrul unei anumite opere. S-ar putea spune că artiştii s-au „universalizat", cooperînd în crearea unor opere la care participă mai multe arte — producţii teatrale, spectacole muzicale, filme cinematografice.

Progresele înregistrate în teatru sînt o imagine vie a temelor şi atitudinilor ce se întîlnesc în toate formele contemporane de exprimare artistică. Noul teatru reflectă, de asemenea, „sindromul pluriartistic" prin aceea că îmbină laolaltă, într-un efort de grup, elementele textului, muzicii, mişcării coregrafice, mimicii şi tehnicii de film. Aceste producţii experimentale sînt caleidoscopice, lipsite de forme fixe, nişte mozaicuri de impresii şi fragmente fugitive de sentiment şi trăire. „Teatrul de acţiune", aşa cum au fost numite unele dintre aceste producţii, merge tot mai marcat în direcţia sunetului, luminii, pantomimei, conflictului fizic şi strigătelor vehemente, toate acestea în dauna textului. În piesa *Paradisul acum* de Julian Beck, personaje contemporane în *blue jeans* decoloraţi şi maiouri se amestecă printre figuri istorice ca regina Elisabeta Tudor, prezentată în chip de păpuşă din cîrpe, pe cînd Antigona lui Sofocle are o altercaţie cu Lady Macbeth, care umblă pe scenă într-o cămaşă de noapte transparentă. După părerea lui Beck, orice spectacol teatral trebuie să se nască din trăirea personală a actorilor. Spasme de energie cinetică se dezlănţuie pe scenă, în timp ce personajele bîjbîie şi se contorsionează. Dialogul raţional e înlocuit prin gemete şi vaiete incoerente, ţipete şi şuierături. Tabloul organizării sociale este o junglă înăbuşitoare, colcăind de forme umane asudînde. Pe scurt, acropola pare să fi lăsat locul apocalipsei.

Şi în teatrul modern trecutul se îmbină intim cu prezentul. Scena medievală simplă, fără cortină sau proscenium, îşi are echivalentul în dispunerea modernă a teatrului circular. Actori şi maşinişti

schimbă toată recuzita în văzul publicului sau cînd se sting luminile. Ca reacţie la individualismul renascentist şi la sistemul de promovare a vedetelor pare să se prefere o nonindividualitate frizînd anonimatul medieval. Mai mulţi autori pot colabora în crearea unei succesiuni de scene al căror rod poate fi evaluat doar ca un efort colectiv. În „teatrul total" publicul este invitat să reacţioneze odată cu actorii. Avem aici un echivalent al concepţiei medievale, căci miracolele erau producţii de grup, la fel cum sculpturile catedralelor erau opera unor şcoli de artizani, iar misele erau create de mai mulţi compozitori. De-abia în veacul al XV-lea putem găsi o întreagă misă datorată unui singur muzician.

Fragmentarea explozivă din domeniul artelor, începută cu cubismul, a mers atît de departe, încît artiştii nu mai văd viaţa ca un tot. Secolul al XVIII-lea — care a produs palatul aristocratic şi reşedinţa urbană ca un mod de viaţă complet, biserica rococo ca o „operă de artă completă" (*Gesamtkunstwerk*), forma de sonată-simfonie ca un ciclu complet de mai multe mişcări — a fost o epocă a raţiunii şi luminilor, în care societatea putea percepe lumea ca întreg. Tipică pentru perioada contemporană este tendinţa de a exploata fragmentul, de a extrage un singur aspect al activităţii vizuale, verbale sau muzicale, de a se concentra asupra unui singur element. Unii compozitori sînt influenţaţi de experienţa cotidiană, în care sunetele vin simultan din numeroase surse, şi recurg, de pildă, la mixajul sunetelor întîmplătoare emise de zece aparate de radio cu tranzistori, fiecare acordat pe alt post, „interpreţii" manipulînd butoanele de volum după plac. Alţii preferă elementul tăcere şi realizează, într-un fel, o abstracţie muzicală prin lipsa sunetului, astfel încît fiecare ascultător îşi poate imagina ceea ce doreşte să audă. Unele pînze contemporane etalează pur şi simplu culori puse pe suprafeţe plane, nearticulate prin linii, configuraţii geometrice sau forme în sensul tradiţional. Poţi vedea picturi în care tot interesul artistului se concentrează asupra textu-

rii, sau tablouri monocrome pictate în întregime cu negru sau roşu. Se prea poate ca punctul final în domeniul abstracţiei să fi fost atins de o pînză înrămată pe care nu se afla nimic. În cazul acesta spectatorul simte ceea ce simte şi artistul înainte de a-şi începe lucrarea şi îşi poate picta propriul său tablou în închipuire.

Filosofia existenţialistă ţine pasul cu pictura, ca şi cu „teatrul absurdului". Mişcări neodadaiste ca *pop art*, care produce rujuri de buze sculpturale înalte cît două etaje şi chiftele din plastic ce pot umple o cameră mare, vorbesc despre absurditatea fundamentală a vieţii. Aşa cum în concepţia existenţialistă actul trăirii însuşi devine afirmaţia şi sensul vieţii, însăşi acţiunea de a picta devine operă de artă, avîndu-şi propriul ei înţeles.

ŞCOALA DIN NEW YORK

În zilele întunecate ale celui de-al doilea război mondial, Statele Unite continuau să-şi justifice reputaţia de creuzet etnic. Acum nu era însă atît vorba de întîlnirea şi amalgamarea a unor naţionalităţi, cît a unor personaje şi personalităţi. Înainte de intrarea Americii în război, marele savant Albert Einstein venise din Germania hitleristă, Enrico Fermi din Italia şi Niels Bohr din Danemarca. Împreună ei reuşesc să „spargă" atomul şi să inaugureze era nucleară. Renumiţii arhitecţi Walter Gropius şi Miës van der Rohe de la Bauhaus, promotori ai stilului internaţional, încep să predea şi să construiască în Statele Unite, în timp ce Eliel Saarinen şi fiul său Eero emigrează din Finlanda pentru a-şi urma cariera pe coasta de răsărit a S.U.A. Figuri literare ca Thomas Mann şi Aldous Huxley preferă să scrie şi să trăiască în sudul Californiei. Compozitorii Igor Stravinski, Arnold Schönberg şi Darius Milhaud de asemenea lucrează şi predau în California, iar Paul Hindemith devine profesor la Universitatea Yale. Renumitul pictor nonobiectiv olandez Piet Mondrian

 şi abstracţionistul Josef Albers, care lucraseră la

Bauhaus, deschid ateliere şi încep să picteze la New York. Atunci cînd norii războiului se întunecă şi mai mult, iar naziştii ocupă Franţa, figuri de frunte ale şcolii pariziene găsesc la New York un adăpost unde să poată trăi şi lucra. Printre ei se află sculptorul Jacques Lipschitz şi pictori ca Léger, Chagall, Dali şi Max Ernst. Deja stabilit la New York, încă din timpul primului război mondial, îl găsim pe marele dadaist francez Marcel Duchamp. În anii '20 şi '30 tineri artişti şi muzicieni din America plecaseră la Paris pe urmele scriitorilor Ernest Hemingway, Gertrude Stein şi Henry Miller sau ale compozitorilor Virgil Thompson şi Aaron Copland. Acum se produce o migraţie în sens invers care schimbă postura artistului american faţă de confraţii săi europeni. La începutul anilor '40 el se afla, evident, într-o poziţie centrală.

Unindu-şi forţele cu colegii lor americani, aceste personalităţi marcante au acţionat ca nişte catalizatori, propulsîndu-i pe artiştii newyorkezi într-o poziţie de prim-plan. După 1945 şi sfîrşitul războiului, cei mai mulţi europeni s-au reîntors pe vechiul continent, dar ei îşi îndepliniseră misiunea. Şcoala pariziană îşi pierduse avîntul, şi majoritatea tinerilor talente se găseau la New York. Artiştii americani puteau acum să-şi elaboreze propria lor sinteză creatoare între stilurile europene, pe de o parte, şi patrimoniul lor american, împreună cu idiomul lor personal, pe de alta. Pentru prima oară în istoria Americii apărea un stil internaţional pe scena americană. New York-ul (fig. 398) ajungea să fie capitala cosmopolită a artei şi muzicii, creaţiile şcolii newyorkeze găseau ecou în lumea întreagă, iar expresionismul abstract îşi ocupa locul în istoria artei, alături de impresionism, cubism, expresionism şi suprarealism, devenind autenticul lor moştenitor şi urmaşul lor logic în această mare succesiune evolutivă de manifestări stilistice.

Dacă principalele realizări din arhitectură depindeau de dezvoltarea comerţului şi industriei americane, pictura şi poezia aparţineau celor ne-

voiaşi. Ale lor erau glasurile de tineri mînioşi care înfruntaseră spectrul marii depresiuni economice la începutul carierei, pentru ca apoi, spre maturitate, să întîlnească ororile războiului. Iniţial găsiseră sprijin, ca artişti, doar mulţumită unor proiecte lansate de guvern. Pentru a reduce şomajul de masă, „noul curs" al preşedintelui Franklin D. Roosevelt i-a cuprins pe artişti şi muzicieni în rîndul celor ajutaţi prin Administraţia Lucrărilor Publice. Programele acesteia i-au reunit pe artişti, scriitori şi muzicieni în grupuri de lucru ce le asigurau un venit modest. Lucrînd împreună la fresce pentru edificiile publice, piese pentru teatrele regionale şi muzică pentru spectacole de balet şi ansambluri simfonice, artiştii americani au fost scoşi din izolarea lor individuală şi din alienarea lor faţă de societate. S-au închegat prietenii, s-a dezvoltat un sentiment de comunitate, se discutau filosofii de viaţă şi artă într-un mod ce putea duce la acţiune.

Anii depresiunii economice generaseră o atmosferă de politică radicală printre intelectuali şi artişti, într-o vreme cînd structurile fundamentale ale guvernului şi ale instituţiilor sociale erau examinate şi criticate în lumina aparentului lor faliment. În acest context arta tindea spre realism social şi spre rolul de instrument de propagandă politică menit să dea în vileag sărăcia, ipocrizia, nedreptatea. Este meritul artiştilor ce practicau expresionismul abstract, formaţi în acest mediu, că şi-au sublimat revolta şi au subordonat-o unui radicalism estetic al cărui ţel era reexaminarea axiomelor şi convenţiilor fundamentale ale tradiţiei americane. Cu toate că tema dominantă a artei americane în anii '30 fusese realismul critic (vezi fig. 392), artişti ca sculptorul David Smith sau pictorii Willem de Kooning şi Arshile Gorky (fig. 399) aveau pătrunderea şi îndrăzneala necesare pentru a explora potenţialul estetic şi expresiv al vocabularului şi sintaxei mai avansate pe care le ofereau cubismul, expresionismul şi suprarealismul.

PRIMA GENERAȚIE: EXPRESIONISMUL ABSTRACT. Numele de „Școala din New York" a fost creat inițial pentru a distinge generația mai tînără de pictori și sculptori americani de „Școala din Paris", un alt nume neoficial ce desemna întregul spectru de talente artistice care, trăind și lucrînd la Paris în tot veacul al XIX-lea și în primele patru decenii ale celui de-al XX-lea, făcuseră din capitala Franței nu numai o strălucită scenă pe care evoluau necontenit inovații estetice, într-o atmosferă de îndrăzneală și succes, ci și piatra de încercare și simbolul realizării în marea artă. La început se considera că Școala din New York s-ar alcătui din artiștii ce practicau expresionismul abstract, dar sensul denumirii s-a lărgit apoi, cuprinzînd toate stilurile a căror dezvoltare și acceptare s-au centrat pe orașul New York după 1945.

Așa cum Școala din Paris îi înglobase pe spaniolii Pablo Picasso, Juan Gris și Joan Miró, pe italienii Modigliani și de Chirico și pe rusul Chagall, pe lîngă francezii Braque și Matisse, tot astfel Școala din New York, care a creat stilul expresionismului abstract, se alcătuia dintr-un grup cosmopolit. Maestrul german Hans Hofmann trecuse de cincizeci de ani atunci cînd a înființat o școală de artă pe strada a 8-a Vest. Olandezul Willem de Kooning venise la New York spre sfîrșitul anilor '20; la fel și Mark Rothko, ajuns aici din Rusia, prin Portland, statul Oregon, sau Arshile Gorky din Armenia. Jackson Pollock se născuse în Wyoming și crescuse în California; Franz Kline venea din zona minieră a Pennsylvaniei; Robert Motherwell — din San Francisco, Clyfford Still — din Spokane, statul Washington, sculptorul David Smith — din Indiana. Barnett Newman era newyorkezul get-beget al grupului. După ce proiectele inițiate de Administrația Lucrărilor Publice au căzut victimă necesităților războiului, toți acești artiști s-au trezit la marginea zdrențuită a sărăciei, chiar a desperării, în mansardele golașe și apartamentele sărăcăcioase din Greenwich Village, în Manhattan, lîngă Piața Washington (fig. 398).

Nu lor le aparținea New Yorkul sclipitor și prosper din Wall Street și Madison Avenue, sau galeriile de artă cu veche reputație de pe strada 57. Alienarea de societatea americană în care ei vedeau o mașinărie brutală, era una din legăturile ce uneau atitudinile lor, dîndu-le o formă comună.

Punctul de reunire al acestor „șobolani de mansardă" era localul *The Club*, situat la numărul 35 pe strada 8 Est — o versiune băștinașă de cafenea pariziană, unde cei care pictau noaptea puteau sta de vorbă ziua. În disputele lor vehemente, obișnuiții localului ajungeau deseori la lovituri, dar toți împărtășeau o credință mesianică în conținutul viguros ce trebuia dat artei și în posibilitățile reductive ale abstracției ca mijlocul cel mai potrivit de a exprima acest conținut. În 1943 Newman, Rothko și Adolph Gottlieb — trei pictori membri ai grupului — publică o declarație în ziarul *New York Times*, afirmînd că „nu pot exista picturi bune care să nu spună nimic... subiectul este crucial, și numai acel conținut care este tragic și etern poate fi valabil". Totodată ei arătau că „impactul adevărului fundamental" cere „exprimarea simplă a gîndirii complexe", subliniind „însemnătatea formei mari, deoarece ea are efectul neechivocului".

Într-o seară, la *The Club*, se întîmpla să-l asculți pe Hans Hofmann vorbind despre doctrina abstracționistă. Un pictor al naturii, al vieții fizice, spunea el, nu poate ajunge niciodată creator de viață picturală. „Trebuie să dai cît mai mult recurgînd la cît mai puțin", susținea el, iar „o operă de artă nu poate fi niciodată imitație a vieții, ci numai... generare a vieții". În altă seară compozitorul avangardist John Cage putea ține „O prelegere despre nimic" sau putea sta în fața unui pian timp de patru minute și jumătate de tăcere. W. H. Auden, poetul de origine britanică stabilit la New York în 1939, putea veni și discuta despre volumul său *Veacul anxietății*, ori da glas unora dintre gîndurile existențiale pesimiste care îl frămîntau în acea vreme. Velșul Dylan Thomas venea pentru a-și citi poeziile lirice, iar din cînd

în cînd apărea şi neobositul Allen Ginsberg, purtător de cuvînt al poeţilor „generaţiei *beat*". Aici şi-a citit el poemul *Urlet*, un imn al înfrîngerii, un iad al desperării. Dar, asemeni unui păienjeniş de linii pictat de Jackson Pollock, *Urlet* ţese o tapiserie de imagini ce surprind spiritul metropolei clocotitoare:

Am văzut cele mai bune minţi ale generaţiei mele
distruse
de nebunie, flămînzind goale, isterice...
care, sărăcie şi zdrenţe, cu ochii adînciţi în orbite,
şedeau
înalte, fumînd în întunericul nefiresc al
apartamentelor mizere, plutind peste vîrfurile
oraşelor, contemplînd jazul,...
care erau excluse din academii pentru că afişaseră
ode nebuneşti şi obscene pe ferestrele cra-
niului...
... beţie de vin pe crestele acoperişurilor, car-
tiere de vitrine
de neon ameţitor dezmăţat, clipind cu semafoare
de stradă, soare şi lună şi vibraţii de pomi
în amurgurile zgomotoase de iarnă din
Brooklyn, zdrăngănit de pubele şi lumina blîndă,
frumoasă a minţii,...
care se afundau toată noaptea în lumina de submarin
de la Bickford, ieşeau plutind şi stăteau
toată după-amiaza — bere trezită — în barul
pustiu
al lui Fugazzi, ascultînd trăsnetele Judecăţii de
apoi
la tonomatul cu hidrogen,
care vorbeau continuu şaptezeci de ore din parc în
pat
în bar la Bellevue la muzeu la podul Brooklyn,
un batalion pierdut de vorbăreţi platonici sărind din
pridvoare
din ieşirile de incendiu de pe pervazuri de pe Em-
pire State
*Building din lună...**

Artiştii Şcolii din New York nu se considerau un grup cu idealuri comune. Despre unitatea Şcolii se poate spune cel mult că membrii ei împărtăşeau o gamă de atitudini născute mai ales din desperarea şi anxietatea epocii, din prilejurile de activitate şi colaborare profesională oferite de

* Din *Urlet şi alte poezii*, copyright © 1956, 1959, Allen Ginsberg.

Administraţia Lucrărilor Publice, din inovaţia adusă formei estetice de către cubişti prin experimentele lor abstracţioniste şi din eliberarea subconştientului realizată de suprarealiştii care foloseau metodele psihanalizei freudiene. Toţi puneau accentul pe spontaneitate, simţire intensă şi o vastă gamă de opţiuni, materiale şi poziţii individuale, dar în practică, după ce s-a spus totul, ţelul acestor artişti americani a devenit crearea unui stil pictural cu totul nou, sintetizat din cubism şi suprarealism şi deplin egal acestora în privinţa ambiţiei şi realizărilor. Pe acest fundal fiecare artist îşi păstra individualitatea, recurgea la un şir infinit de opţiuni, se străduia în direcţia aleasă şi îşi urma propria intuiţie. Aşa cum notează criticul Harold Rosenberg, fiecare era „fatalmente conştient de faptul că numai ceea ce construieşte pentru sine va fi real pentru el". Sau, în cuvintele lui William Baziotes, „[Picturile mele] sînt oglinzile mele. Ele îmi spun cum sînt eu în acest moment". Pentru Şcoala din New York, ca şi pentru gînditorii existenţialişti, pictura era fiinţă în nefiinţă. Jean-Paul Sartre formula acest punct de vedere atunci cînd observa că „omul înainte de toate există, se întîlneşte cu sine, se înalţă în lume — şi după aceea se defineşte".

Cubismul i-a învăţat pe artiştii americani procesele analitice de abstragere din fenomenele naturale, în scopul creării de noi forme şi relaţii a căror integritate să corespundă mult mai puţin aspectului real al subiectului decît simţului artistic de necesitate a efectului pictural. Desenele şi schemele cubiste — organizate în structuri de tip „caroiaj", pentru a articula pictura pe suprafaţa pînzei potrivit cu forma acesteia, în loc de a simula adîncimea în spaţiu şi formele tridimensionale existente în natură — le-au insuflat newyorkezilor un înalt respect pentru elementele fizice ireductibile din arta picturală: limitele cîmpului vizual, definite prin marginile suprafeţei pe care se pictează şi bidimensionalitatea acestei suprafeţe. Aşa cum spunea Hans Hofmann, „Esenţa spaţiului pictural este planeitatea lui".

Suprarealismul a avut un efect chiar şi mai puternic asupra grupului din New York, întărind angajamentul lor faţă de conţinut în artă, conţinut însemnînd nu ilustrarea literală a unor tragedii reale petrecute în viaţa oamenilor şi naţiunilor, ci o afirmare atotcuprinzătoare, transcendentală a esenţialului, profundului şi universalului din emoţiile umane. Freud însă, marele mentor al suprarealiştilor europeni, s-a dovedit prea intelectualizat şi străin ţelurilor şi sensibilităţii americane; în consecinţă, artiştii americani l-au preferat pe Jung, cu teoriile lui despre arhetipuri şi despre inconştientul colectiv. Pe atunci ei aveau nevoie de semne şi simboluri — echivalenţii picturali ai miturilor experienţei universale. Suprarealismul a indicat calea descoperirii lor în subconştient — străvechi reziduu de inocenţă şi puritate primitive în memoria omului modern, sursă de libertate, de instinctual, de fantastic în imaginaţia umană. Suprarealismul a dat şi o cale de degajare a imaginilor închise în subconştient, spre a le oferi conştientului, care le foloseşte ca vehicule pentru scopul său expresiv. Pornind de la metoda de liberă asociaţie a lui Freud, suprarealiştii au elaborat „automatismul psihic", care lăsa mîna artistului să se mişte spontan şi la întîmplare, trasînd pe hîrtie sau pe pînză linii şi figuri în crearea cărora logica şi raţiunea nu aveau nici un rol. Odată ce automatismul psihic declanşase un flux liber al creativităţii, artistul putea transforma mîzgălelile astfel produse în desene şi configuraţii de un fel mai controlat.

O asemenea metodologie dădea prioritate procesului asupra concepţiei, ceea ce răsturna ordinea de valori din arta abstractă, care se întemeia pe o noţiune a formei de sorginte intelectuală. Imagistica urmărită de adepţii expresionismului abstract nu era atît reprezentarea fidelă a viselor freudiene, ci mai curînd un biomorfism ambiguu, cu conotaţii erotice, înrudit cu contururile ce se dilată şi se contractă pe care le întîlnim în vocabularul formal creat de Arp şi Miró (fig. 384). Apoi, acceptînd automatismul ca esenţial în activitatea

creatoare, abstract-expresioniştii l-au transformat dintr-un proces suprarealist de generare a imaginilor în procesul pictural însuşi, într-un mod de păstrare a prospeţimii, de cultivare a petelor şi mîzgăliturilor pentru calitatea lor de a demonstra spontaneitate şi vigoare creativă. Astfel ei găsesc în creaţia artistică o metaforă pentru mitul genezei universale.

În viaţa şi opera lui Jackson Pollock s-au îmbinat toate elementele eroice şi mitice legate de prima generaţie — grupul abstract-expresionist de artişti newyorkezi alcătuit după 1945. Născut în Vestul îndepărtat şi ajuns la maturitate în Est, Pollock suferise chinurile sărăciei, alienării, holocaustului mondial, indiferenţei publice şi alcoolismului, dar supravieţuise, dînd glas unei reformulări noi şi monumental valide a marii arte, aşa cum apăruse aceasta în Europa — pentru a muri la numai 44 de ani într-un accident rutier. Dotat cu remarcabile posibilităţi grafice şi fremătînd de emoţii puternice, Pollock s-a luptat cu conflictele, cu brutalitatea, cu caracterul pătimaş şi haotic al naturii şi trăirilor sale pînă a smuls din acestea o calitate atît de extraordinară, încît cele mai bune lucrări ale lui vădesc o armonie şi un echilibru cu adevărat clasice.

În primele sale picturi, Pollock exprimă sentimente directe prin imagini totemice ale creaţiei primordiale, lucrate într-o caligrafie „de bici", cu linii avînd o mare încărcătură electrică (fig. 400). Folosind pigmenţi foarte lichefiaţi şi metoda suprarealistă a creaţiei automate, Pollock aduce o remarcabilă inovaţie, trecînd de la factura îngroşată, turgidă, păstoasă a unor lucrări ca *Pasifae* spre tehnica de „picurare" ce i-a permis să-şi dezvolte linia nervoasă, şerpuindă într-un sclipitor arabesc de culoare ţesută ca un atotcuprinzător păienjeniş de sculuri şi plase. Pentru a obţine acest efect, artistul şi-a modificat şi mai mult tehnica, renunţînd la şevalet şi întinzînd pe podea o bucată netăiată de doc brut, negrunduit (sau de alt material, colorat uniform), astfel încît

 să poată ajunge la el de sus şi din toate părţile,

după care, mişcîndu-se ritmat, ca un dansator, arunca sau picura pigmentul fluid în curbe largi, graţioase, pe vasta suprafaţă a pînzei (fig. 401). Acum Pollock putea lucra la dimensiuni practic fără precedent în istoria artei abstracte moderne. Tehnica aceasta îi mai permitea, de asemeni, să accentueze egal toate porţiunile picturii, realizînd în sfîrşit tendinţa, prima oară simţită la impresioniştii veacului trecut, de a orienta compoziţia nu spre un anumit punct culminant în cadrul unei ierarhii de imagini, ci în favoarea unei singure imagini caracteristice, care să articuleze şi să cuprindă întregul cîmp vizual ca un continuum dens, concentrat (fig. 402). Aici unitatea rezidă în consecvenţa inflexiunilor caligrafice ale lui Pollock şi în permanenta energie şi mişcare a liniilor, care se ţes cu atîta complexitate labirintică, încît ochiul renunţă să mai urmărească aceste convoluţiuni infinite, acceptînd indivizibilitatea întregii configuraţii. Se creează astfel o imagine complet nouă, holistă, constînd exclusiv din linie şi mişcare, căci liniile nu definesc forme, iar fără acestea distincţia figură-fond (o străveche problemă în abordarea de către artişti a spaţiului pictural) este eliminată. Ori, dacă spectatorul prefera să „citească" sculurile şi plasele ca desprinse de fond, culoarea uniformă şi valoarea suportului permit sugerarea unui plan foarte apropiat, asemeni celui din spatele unui basorelief sau tipului de spaţiu infinit, atmosferic preferat de suprarealişti ca ambient al imaginilor lor onirice. O sinteză s-a realizat şi între desen şi pictură — aceste elemente frăţeşti, dar tradiţional opuse ale expresiei picturale — căci acum linia şi culoarea sînt unul şi acelaşi lucru.

După ce şi-a întins pînza pe podea şi a folosit mijloace foarte neortodoxe (beţe şi mistrii înmuiate în bidoane cu vopsea de uz casnic) — toate acestea asigurîndu-i nu numai o libertate sporită în gesturi, dar şi un grad mai mare de control asupra acţiunilor sale ca şi asupra suprafeţei picturale din faţa sa — Pollock săvîrşea un ultim act de liberă alegere şi control atunci

cînd îşi fixa compoziţia tăind-o de pe bucata de pînză pentru a o monta pe un cadru.

Noul spaţiu aspaţial inventat de Pollock a fost numit pur „optic", contrastînd astfel cu spaţiul „pictural" convenţional, în care artistul introduce imagini ce conţin anumite indicii despre planuri, care pot fi percepute ca aflîndu-se într-o succesiune de puncte situate tot mai adînc în spaţiu. Acestea permit privirii să treacă dincolo de planul pictural şi să revină la el. Tablourile „picurate" ale lui Pollock nu oferă însă astfel de indicii vizuale, ţinînd deci ochiul în planul frontal al picturii, unde rămîne fascinat de acel perpetuum mobile al liniarităţii lirice. Lucrări de asemenea mărime creează totodată un ambient, implicîndu-l pe spectator şi pătrunzînd în propriul lui spaţiu; astfel ele realizează tridimensionalitatea prin asociaţie.

Sintetizînd atît de multe elemente distincte sau fundamental contrare — cubism şi suprarealism, formă şi conţinut, raţiune şi sentiment, libertate şi control, linie şi culoare, desen şi pictură, figură şi fond, abstracţie şi expresie — şi făcînd aceasta la dimensiuni grandioase, dar fără nici un subiect identificabil, Pollock obţine un echilibru atît de rar şi de rafinat, încît nici el însuşi nu-l putea menţine prea mult. Pînă la urmă a ales, pentru a le dezvolta separat, cîteva aspecte din multimea celor prezente în opera sa, după cum discipolii săi au dus arta modernă spre noi progrese în viziunea estetică, bazîndu-şi lucrările pe un element sau altul din formularea completă pe care Pollock o realizase în perioada sa cea mai fecundă şi mai glorioasă — anii 1948—1950.

Deşi culoarea avea o importanţă fundamentală pentru membrii grupului, şi în ciuda reuşitei lor coloristice, negrul este un laitmotiv al multor picturi expresionist-abstracte. În termeni ştiinţifici, negrul implică absenţa sau absorbţia totală a luminii prin acţiunea căreia noi percepem culoarea. Astfel, reducînd coloritul la expresia lui cea mai simplă, negrul ar putea fi văzut ca o

contribuţie la calitatea abstractă şi ca o accele-

rare a procesului pictării. Pentru alţii, negrul juca un rol simbolic în crearea unei atmosfere de renunţare, tristeţe sau desperare. În opera lui Frank Kline, negrul folosit exclusiv în combinaţie cu albul — ca nişte desene mărite la scara picturilor — denotă contrastele de valoare caracteristice peisajului urban, ale cărui construcţii mari, înălţîndu-se ca un fel de ţepi, sînt tema predilectă a artistului. *Pensylvania* (fig. 403) creşte tainic, prin tuşe rapide, negre ca funinginea, care amintesc de tensiunile structurale generate de cuplurile de forţe din podurile metalice, estacadele feroviare şi locomotivele din regiunea carboniferă de baştină a artistului. Imaginea astfel creată este cea a unor amintiri nostalgice, cu caracter de mărturisire.

Pollock şi Kline sînt adesea consideraţi exponenţii „abstracţiei gestuale" în cadrul grupului newyorkez, pe cînd pictori ca Mark Rothko şi Barnett Newman apar drept „abstracţionişti cromatici". O comparaţie între operele lui Pollock şi Kline, pe de o parte, şi *Verde cu maro* de Rothko sau *Vir heroicus sublimis* de Newman demonstrează necesitatea acestei diferenţieri. Dacă *Pennsylvania* lui Kline este coerentă ca reproducţie în alb şi negru, aşa cum ar fi — dar într-un grad mai mic — şi *Lucifer*-ul lui Pollock, pictura lui Rothko n-ar putea apărea într-o asemenea reproducere decît ca un fel de formă dreptunghiulară gri, puţin marmorată. Vedem astfel şi de ce termenul larg răspîndit de „pictură de acţiune" sau „gestuală" (*action painting*) nu poate fi acceptat ca sinonim cu expresionismul abstract, căci mişcarea viguroasă, musculară nu are nimic de-a face cu tehnicile subtile, sensibile folosite de artişti ca Rothko şi Newman, care erau totuşi membri „cu drepturi depline" ai grupului expresionist-abstract. Opera lor ne oferă, totodată, o ilustrare frapantă a naturii şi forţei imaginilor holiste, de o asemenea simplitate monumentală, încît recapitulează, foarte sincer, planeitatea şi forma suportului.

Rothko rafinează imaginea caracteristică operei sale: două-trei dreptunghiuri vaporoase plutind într-un spaţiu generalizat, atmosferic. Dreptun-

ghiurile sînt pictate în culori luminoase, cu o strînsă gradaţie a valorilor şi lucrate cu atîta delicateţe, încît lumina pare a radia dinăuntrul peliculei amorfe de pigment. Marginile de un notabil efect artistic şi armoniile diafane ale tonalităţilor cromatice sînt cele care declanşează vibraţia şi fac ca formele să apară ca fiind pline de aer, plutind într-un spaţiu îmbibat cu lumină şi culoare. Prin grandoarea şi armonia lor, picturile lui Rothko au devenit chiar şi obiecte de contemplaţie religioasă.

Poate chiar mai mult decît Rothko, Newman tinde spre o simplitate radicală ca fiind cel mai bun mijloc de realizare a impactului dramatic. El ajunge la o abstracţie reductivă în care principalele elemente picturale constau dintr-o mare întindere de culoare pură, orbitoare, ritmată de una sau mai multe benzi înguste a căror verticalitate este un ecou al marginilor laterale ale pînzei. (În arta unor coloriști ca Rothko şi Newman, chiar şi negrul are funcţie de culoare.) Întrucît imaginea creată astfel este una singură, umplînd întregul spaţiu pictural şi derivîndu-şi caracterul din forma pînzei — şi nu din forme figurative sau din vreo relaţie stabilită între ele în cîmpul pictural — imagistica lui Newman, ca şi a lui Pollock, a fost denumită „compoziţie totală", iar metoda folosită — „nonrelaţională". „Fermoarele" — cum îşi numea Newman benzile — servesc la „secţionarea" marelui cîmp de culoare absolută, despărţindu-l în unde de energie vizuală care tălăzuiesc într-un sens ori altul între benzi şi marginile picturii. Ia astfel un caracter dinamic ceea ce ar putea părea o imagine totalmente statică. „Fermoarele" mai pot fi interpretate şi ca figuri abstracte ce se proiectează pe un fond de culoare; în acest mod, percepţia unei compoziţii ireductibil plane se îmbogăţeşte cu o a treia dimensiune. Titlul, *Vir heroicus sublimis* sugerează ceva din conţinutul metafizic al abstracţionismului abstract şi gradul de *hybris* romantic ce îi inspira pe pictorii new-yorkezi

să creeze o artă capabilă a înfrunta în-

treaga istorie. Deşi ei nu voiau să prezinte subiecte în sensul clasic, artiştii din prima generaţie au dat operei lor un conţinut constînd din valorile clasice ale umanismului apusean şi au încercat să susţină aceste valori într-o epocă de inumanitate universală.

David Smith, foarte probabil cel mai mare sculptor din istoria artei americane, nu numai că e supus aceloraşi influenţe care acţionează asupra pictorilor abstract-expresionişti; el se asociază intim cu aceşti contemporani, împărtăşind ţelul lor de realizare a unor forme noi şi a unui stil nou printr-o sinteză a abstracţiei cu expresia. Descendent al unui fierar ce a făcut cîndva pionierat la Decatur, în statul Indiana, Smith dobîndeşte experienţă în prelucrarea metalelor lucrînd în fabrici de automobile şi de locomotive, unde asambla şi suda diferite piese. Îşi începe viaţa artistică ca student în pictură la Liga studenţilor în arte din New York, dar la începutul anilor '30 optează pentru sculptură, după ce văzuse reproduceri ale unor sculpturi create de Picasso şi Julio González prin folosirea unei tehnici pe atunci complet noi în artă — sudarea unor elemente de metal în ceea ce constituia aşa-numitele *asamblaje* cubiste (fig. 404). În întreaga sa carieră Smith s-a simţit puternic atras de calitatea intrinsecă a oţelului: „Metalul acesta nu are o istorie amplă în artă. Asociaţiile pe care le implică sînt cele aparţinînd secolului nostru: expresie, structură, mişcare, progres, suspensie, distrugere, brutalitate". Smith lucrează astfel în domeniul sculpturii „construite" şi nu în cele tradiţionale ale pietrei dăltuite şi bronzului turnat. Pentru a avea spaţiul necesar unui studio-atelier mecanic destul de mare ca să permită construcţia de lucrări la scară arhitecturală şi o ambianţă vastă pentru expunerea lor, Smith s-a mutat la o fermă din Bolton Landing, în nordul statului New York. Aici a putut realiza nu numai dimensiunile epice ale lucrărilor din ciclul *Cubi* (fig. 405), ci şi perspectiva necesară conceptualizării lor într-o serie de materiale şi forme înrudite. Unele dintre lucrările lui

păstrează asprimea neagră a fierului, altele sînt vopsite în culori vii, iar în ciclul *Cubi* artistul a zgîriat suprafeţele de oţel inoxidabil ale volumelor geometrice pentru a le face să lucească orbitor, să se dizolve aproape în lumina solară. Senzaţia de „uşor" creată astfel pare să contrazică aspectul solid, masiv al formelor monumentale, ridicate pe cilindri într-un echilibru maiestuos şi dinamic.

Desenator iscusit, care toată viaţa a desenat după model, Smith ne-a dat sculpturi cu contururi atît de nete şi cu interioare atît de transparente, încît par un fel de „desene în spaţiu". Ca proporţii, ele se apropie deseori de figura umană. Vederile frontale create de el conferă multora dintre aceste lucrări un marcat caracter pictural. Smith avea ceva din automatismul suprarealist în uşurinţa uimitoare cu care născocea forme noi. Printre ele se numără frecvent piese industriale de serie sau obiecte „găsite" provenind din depozitele de deşeuri şi fier vechi, cărora Smith le dădea valoare estetică, integrîndu-le în creaţiile sale. Construcţiile sale din fier şi oţel, de felul celor care alcătuiesc seria *Cubi*, generează plinuri şi goluri ce se întrepătrund cu ambianţa şi, profilîndu-se pe un fundal de copaci, clădiri şi cer, dau spaţiului efecte de mişcare şi culoare.

Ca majoritatea artiştilor americani, Smith vede în geometrie nu un canon restrictiv, ci un mijloc flexibil de ordonare. Asemeni contemporanilor săi — pictorii abstract-expresionişti — el căuta să dea operelor sale iluminaţia unei convingeri morale. Spre sfîrşitul anilor '30, Smith lucrează o serie de „medalii ale dezonoarei", cu imagini expresioniste ce demascau nedreptatea şi ipocrizia vieţii moderne. Văzînd simboluri în diferite piese de uz industrial, Smith scrie: „Atunci cînd alegi cîteva inele vechi de fier din butucul unei roţi, ele sînt cercuri, sînt sori; toate au aceeaşi rază; toate exprimă aceleaşi relaţii euclidiene".

Succesul i-a răsplătit pînă la urmă pe „şobolanii de mansardă", dar după atîta sărăcie, dez-

nădejde şi luptă el nu mai părea a fi vestitorul

unei vieți bune, ci al sfîrșitului unei epoci și al morții eroilor ei. Gorky se sinucide în 1948, Pollock piere într-un accident rutier în 1956, ca și David Smith în 1965. Kline moare prematur în 1962, la 51 de ani, iar Rothko se spînzură în atelierul său în 1970. Anii 1947—1953 sînt perioada cea mai fertilă a mișcării — ani în care se realizează cea mai înaltă calitate sub raportul dialogului, al inovației și producției artistice. Chiar și în 1951 situația membrilor ei se vădea atît de desperată din cauza lipsei de apreciere, încît un grup autodenumit „cei opt irascibili", compus din Pollock, Kline, Rothko, Newman, de Kooning, Hofmann, Motherwell, Gottlieb și Reinhardt, a început să demonstreze la Metropolitan Museum, cerînd crearea unei secții de artă americană. În același an, Muzeul de artă modernă, înțelegînd situația, dă mișcării prilejul de a ține o expoziție intitulată „Pictura și sculptura abstractă în America", Mai tîrziu, în 1958—1959, „generația eroică" realizează un fel de apoteoză atunci cînd muzeul trimite în Europa o cuprinzătoare selecție a operelor ei, sub titlul „Noua pictură americană". Aceasta face din expresionismul abstract un stil internațional ce va transforma caracterul și aspectul picturii noi practic în întreaga lume.

În *Memoria in aeternum* (fig. 406) Hans Hofmann, vechiul maestru al stilului, mai longeviv decît mulți dintre colegii săi tineri, aduce un omagiu mișcării. Lucrat la scurt timp după moartea lui Kline, tabloul este o melancolică imagine cu contraste aspre de alb-negru; el ne dezvăluie, din partea artistului, o uimitor de viguroasă dinamică „atracție-respingere" prin care acesta face ca planurile picturale să se îmbine într-o îndrăzneață structură arhitectonică.

A DOUA GENERAȚIE: DUPĂ EXPRESIONISMUL ABSTRACT. Expresionismul abstract săvîrșește o sinteză între cubism și suprarealism, dar el s-a dovedit atît de instabil, încît după o scurtă fuziune cele două elemente se separă din

nou, urmînd căi de dezvoltare diferite în opera celei de-a „doua generații" a Școlii din New York. Se consideră acum că pictura gestuală nu oferă structuri suficient de clare și că emoțiile ce animau expresionismul abstract sînt prea personale pentru a răspunde cerințelor impuse de universalitatea sublimului. Respingînd retorica dură a mișcării, adepții noii orientări abandonează de asemenea interesul pentru mit, simbol și metaforă. Unii chiar contestă viabilitatea abstracției ca vehicul al vreunei comunicări. Era, aceasta, o generație „rece", care nu se arăta speriată — ba apărea pronunțat ironică, analitică, chiar amuzată — de realitățile palpabile ale prezentului pe scena americană. Așa cum observă — dezarmant — Robert Rauschenberg, artistul vrea doar să trăiască în lume, nu s-o reformeze.

Din dizolvarea expresionismului abstract s-au născut două curente, unul numit cu termenul generic de *pop art*, celălalt cunoscut sub mai multe denumiri, dintre care *abstracție postpictural*ă pare a fi destul de explicit și nu prejudiciază alte etichete frecvent folosite. *Pop art* ia de la expresionismul abstract suprafețele tactile, scena citadină și romantismul implicit. Noua abstracție duce mai departe, pe căi încă mai reductive, potențele formale născute din compozițiile „totale" și nonrelaționale și din cromatismul lui Rothko și Newman. Comună tuturor membrilor noii generații este preferința artiștilor mai vechi pentru lucrări de proporții mari. Dar, indiferent de aspectul ales dintre calitățile expresionismului abstract, artiștii tineri doresc toți o artă mai obiectivă, mai detașată și mai clar formulată.

POP ART. În anumite privințe, *pop art* a apărut ca o manifestare neodadaistă ce consideră arta ca rod nu al valorii ei intrinseci, ci al contextului pe care i-l alege artistul. Acest lucru se obține folosind vocabularul originar de banalități al dadaismului și asamblaje din diverse vechituri. Lipsește însă amărăciunea, căci *pop art* sau neodadaismul implică o veselă acceptare a materia-

lismului modern și a nestăvilitului influx al *mass-mediei*. Dacă dadaismul era un curent cumplit de serios, noua artă gustă absurdul ca atare și rîde cu lumea, nu de ea.

În *Monogramă* (fig. 407) de Robert Rauschenberg se vede clar că *pop art* nu permite nici unei granițe să separe arta de viață. Avem aici o formă hibridă, un asamblaj sau o „pictură combinată", în care artistul a inclus obiecte atît de tangibile — un țap angora împăiat și o anvelopă de automobil — încît se creează un puternic contrast cu spațiile ambigue ale expresionismului abstract, anulîndu-se practic diferența dintre artă și viață. Colajul tridimensional este completat cu fotografii, litere decupate și culori aplicate cu degajarea pictoricească moștenită de la prima generație. Adevărata ironie din esența unor lucrări ca *Monogramă* este aceea că, oricît de vulgar, comercial, depreciat sau nostalgic le-ar fi conținutul, ele sînt compuse, interpretate și transformate cu mijloacele și normele unei remarcabile tradiții picturale. În ciuda benzii desenate, a *mass-mediei* sau a banalității imaginilor, compozițiile lui Rauschenberg și ale altor artiști din mișcarea *pop art* se înrudesc mai puțin cu aceste surse, cît cu arta unui Matisse, Picasso și Léger.

De la asamblajele lui Rauschenberg este doar un mic pas pînă în domeniul „sculpturii din deșeuri" și al artei „găsite". În *Roți de argint*, John Chamberlain folosește părți presate dintr-un automobil real, aflat aici într-un punct al ciclului ce duce de la funcția inițială la rampa de fier vechi. Această artă utilizează piese de mașini ruginite, așchii de lemn și deșeuri industriale. Ea se leagă strîns de aspecte ale vieții citadine ca abandonarea vechiturilor și uzura morală rapidă a produselor.

Cu imaginile-i accesibile, *pop art* laudă și în același timp parodiază banalitățile unei societăți de consum dependente de supermagazin, de reclama făcută prin *mass-media*, de panoul publicitar, de banda desenată. Stilul a fost repede acceptat ca „artă hazlie" de către un public internațional,

mulțumit să descopere în sfîrșit ceva atît de banal, atît de mult parte a experienței cotidiene, oferind subiecte atît de ușor identificabile, cunoscute oricărui privitor, încît arta însăși a devenit acum marfă de consum popular. Aici intră naturile statice ale lui Andy Warhol, populate cu nesfîrșite șiruri de conserve de supă ori sticle de coca-cola, așezate ca pe rafturile unui supermagazin (fig. 408); țintele de tir, steagurile americane și seriile numerice ale lui Jasper Johns; picturile cu benzi desenate ale lui Roy Lichtenstein. Poezia lui Allen Ginsberg surprinde spiritul acestei faze de *pop art* în „Un supermagazin din California":

> *În oboseala mea flămîndă, tîrguind*
> *imagini am intrat în supermagazinul de fructe luminat*
> *cu neon, visînd la enumerările tale!*
> *Ce piersici și ce penumbre! soții în pere avocado, prunci în*
> *tomate! Iar tu, Garcia Lorca, ce făceai acolo lîngă*
> *pepeni...*
> *Am rătăcit printre lucitoarele rafturi de conserve urmîndu-te pe tine și urmărit, în închipuirea mea, de*
> *detectivul magazinului. Pășeam împreună, de-a lungul coridoarelor deschise, în fantezia noastră solitară, gustînd anghinare, luînd din toate delicatesele congelate și netrecînd deloc pe la casă**.

Rauschenberg și alți artiști din curentul *pop art* sau de alte orientări și-au combinat eforturile în așa-numitele *happening*-uri — spectacole improvizate, cu acțiuni întîmplătoare (fig. 409). Acestea sînt manifestări ce aduc laolaltă mai multe arte și la care publicul participă spontan, neorganizat. Ele trebuie, desigur, să fie pregătite în sensul alegerii unui loc și al reunirii materialelor și personajelor. Într-un *happening* tipic, creatorii lui realizează un ambient de priveliști, sunete, mirosuri, mișcări și acțiune. Cîteva formații muzicale pot fi folosite necoordonat, una interpre-

* Din *Urlet și alte poezii*, copyright © 1956, 1959, Allen Ginsberg.

tînd piese din repertoriul clasic, alta — jaz „clasic", alta — muzică rock. Pe un zid pot fi prezentate secvențe din diferite filme — fără vreo ordine anumită; pe un altul se proiectează diapozitive, tot într-o succesiune indiferentă; pe al treilea fulgeră și se învîrtejesc orbitor lumini colorate. În acest timp, grupuri de dansatori, purtînd costume bizare, improvizează pași și gesturi, iar atleți în maiouri execută jocuri sportive. Vînzători împrăștie confeti, un poet citește versuri absurde, un grup militant ține o demonstrație cu lozinci și placarde, iar un orator predică mulțimii. Pe cînd niște aparate de radio și de televiziune funcționează la volumul maxim, iar mai multe aspiratoare urlă, membri ai publicului dau curs reacțiilor lor spontane. Un asemenea spectacol l-am putea defini ca pictură de acțiune în mișcare vie, sau ca zăpăceală completă și haos planificat.

Abstracția postpicturală. Franchețea noilor abstracționiști nu implică viața, ci arta ca o realitate atît de totală, încît numai în artă trebuie să-și caute artistul definițiile realității. Aici, procesele artistice au mai puțin de-a face cu aplicarea pigmenților, cît cu rafinarea conceptuală a ceea ce se înțelege a constitui calitățile unice și esențiale ce caracterizează o artă, bunăoară opticitatea, care distinge pictura de, să spunem, „fizicitatea" unei sculpturi. Odată descoperite, izolate și definite aceste calități, doar ele, în forma lor cea mai pură, urmează a fi folosite ca mijloace ale artei. Arta devine astfel o realitate ce se autodefinește, și numai ea poate sluji ca sursă a unei arte noi. Căutarea ireductibilului duce, în mod firesc, de la esențe la chintesențe, astfel că pînă la urmă, în estetica minimalismului, cu cît există mai puțin din ceva, cu atît mai mare este importanța acelui puțin. Degajată de orice obligații extravizuale — literare, religioase, sociale, tactile, figurative sau simbolice — pictura apare sub înfățișarea elementelor literale de culoare, bidimensionalitate și formă specifică a suportului. Epoca noastră cunoaște monumentalizarea finală

a minimalului, înfăptuirea deplină a cerinței formulate de Maurice Denis în 1890: „. . . o pictură — înainte de a fi un cal de război, un nud de femeie sau o scenă oarecare, este în esență o suprafață acoperită cu culori dispuse într-o anumită ordine".

Într-o asemenea atmosferă conceptuală critica are o funcție de bază pentru activitatea artistică, iar rolul jucat de critic este mai important ca oricînd înainte în istoria artei. Inițiativele artistice individuale sînt privite ca „probleme" de rezolvat, iar cum căutarea unui rafinament tot mai mare se poate prelungi la infinit, problemele sînt abordate în serii, cu rezultatul că mulți dintre noii abstracționiști au fost denumiți *serialiști;* ei creează succesiuni de picturi în care un singur tablou își trage semnificația în aceeași măsură — dacă nu chiar mai mult — din locul său într-o serie și din calitățile-i proprii ca operă de artă distinctă.

Sursele imediate ale abstracției postpicturale se află în imaginile separate, structurile reductive și abstracțiile cromatice ale lui Newman, Rothko și Albers, ca și în culorile plate saturate și formele net conturate ale marilor guașe de decupaj pe care le creează Matisse spre sfîrșitul carierei sale. O altă influență, foarte importantă, o putem găsi în picturile „totale picurate" ale lui Pollock, în care se anulează distincțiile desen-pictură și figură-fond.

Kenneth Noland își ia ca problemă relația dintre imagine și cadru, rezolvînd-o printr-o dispunere directă a culorilor sub forma unor benzi paralele cu axa lungă a suportului. El abordează apoi culoarea cu aceeași franchețe, impregnînd pur și simplu cu pigment pînza brută, negrunduită. În puritatea ei chintesențială, culoarea aplicată astfel prezintă un maximum de opticitate. Întrucît nu formează straturi dense, untoase, culorile radiază și datorită pînzei pale ce se străvede prin vălul lor subțire. Imaginea „respiră" și mai liber atunci cînd porțiuni din pînză rămîn neacoperite. Din cauza impregnării, imagi-

nea nu oferă nici o distincție între figură și fond, ceea ce plasează întreaga prezență a lucrării chiar în planul pictural. Toate contrastele, ca și spațialitatea ce ar putea-o crea ele, se nasc din diferențe de culoare, nu de linie sau valoare, care ar putea evoca senzații tactile. Astfel, spațiul din *Albastru minor* poate fi considerat ca pur „optic".

Cariera artistică a lui Frank Stella oferă o bună ilustrare a „inevitabilității" în procesele reductive din noua abstracție, căci ea pare a fi cel mai logic pregătit și programat atac lansat vreodată asupra problemelor construcției picturale. Stella a început prin a imagina o metodă de compoziție cu ajutorul căreia diviza pînza în benzi paralele egale. Cadrul picturii determină, practic, compoziția prin forma lui, care putea fi un romb crestat pe două dintre laturi (fig. 410). Prin aceste tablouri Stella realizează planeitatea absolută în pictură. El conchide, totuși, că ochiul omenesc percepe în așa fel spațiul pictural, încît o pictură totalmente plană riscă să devină un obiect tridimensional existînd în spațiul real. Stella adoptă deci metoda menținerii planeității imaginilor sale în planul pictural printr-un complex joc de procedee iluzioniste contradictorii, în care culorile calde avansează și cele reci se retrag, iar diferite benzi de culoare se întretes. În acest mod tensiunea devine maximă pe întreaga suprafață a picturii intitulate *Variațiunea Sinjerli IV*.

Stella, ca și David Smith (fig. 405), Ad Reinhardt și Ellsworth Kelly printre alții, își dezvoltă ideile într-o serie de lucrări compuse în constante și variațiuni ale unor materiale, forme și elemente estetice de același tip sau înrudite. Filiația lor poate fi urmărită pînă la Monet, care în 1877 a pictat șapte vederi ale vechii gări St. Lazare din Paris (fig. 352). Pe măsură ce acestea erau lucrate, scena rămînea aceeași, dar atmosfera, lumina, aburul și culoarea se schimbau mereu, apărînd diferite în fiecare tablou. În cursul anului 1891 Monet a pictat o altă serie, ale cărei subiecte constau din cîte una sau două clăi de fîn pe un cîmp. Cu acest prilej, el concepe grupul

ca un tot, pentru a putea surprinde variația luminii și umbrei, condițiilor atmosferice, culorilor și nuanțelor pe durata celor patru anotimpuri. Ulterior Monet închiriază la Rouen un atelier situat la etaj, de unde putea privi fațada cu bogate decorații sculpturale a catedralei, pe care o pictează de vreo douăzeci de ori — în zori, în mijlocul dimineții, la amiază, în amurg și la lumina lunii. Josef Albers, care a lucrat în Germania, la Bauhaus, alături de Kandinsky și Klee, iar mai tîrziu la New York și la Universitatea Yale, a extins această idee în domeniul abstracției. „În dezvoltarea vizuală", afirmă acest fondator al serialismului modern, „nu există o soluție finală; iată de ce lucrez eu în serii". Mai mult, serialismul poate fi înțeles deplin numai atunci cînd toate unitățile dintr-o serie sînt privite laolată într-o sală unde ele își pot dezvălui relațiile și se pot influența reciproc. Există apoi și sintaxa creată de interacțiunea lor și de spațierea lor pe pereții sălii, unde ele își cumulează intensitățile și alcătuiesc un continuum.

Serialismul renunță la ideea convergenței și comprimării tuturor ideilor și elementelor într-o singură capodoperă. În pictura serială nu există început, mijloc sau sfîrșit, care să implice evoluția și dezvoltarea dramatică a unei singure pînze. În cazul lui Monet, cine ar putea spune care pictură a unei clăi sau a catedralei este unica operă mare? Serialismul se îndepărtează și de simultaneitatea statică a cubismului, extinzînd experiența spațială într-un continuum în plină desfășurare, sau, ca să ne exprimăm în termeni matematici, în mulțimi de variabile continue, independente.

Serialismul este așadar un proces, nu o finalitate. Variația permanentă este cuvîntul de ordine, fiecare tablou schimbîndu-și mărimea, structura, geometria și forma. Forma însăși poate deveni o constantă, schimbîndu-se atunci valorile cromatice, densitatea pastei sau calitatea texturii. Un element oarecare — o linie, de pildă, — poate lua diferite poziții, verticale, orizontale, diagonale, circulare, lăsînd totdeauna loc surprizei, va-

riației, permutării. Putem găsi aici o analogie evidentă la tema cu variațiuni din muzică, ba chiar și una, mai subtilă, la serialismul muzical, care subliniază variația perpetuă, ca și procesul de transformare tematică și ritmică, segmentare, fragmentare, reasamblare și recombinare a materialelor.

În contrast cu imaginile net conturate ale lui Noland și Stella, Helen Frankenthaler realizează opacitatea lăsîndu-și culorile — impregnate direct în pînza brută, în maniera lui Pollock — să ia forme libere, biomorfice, asemănătoare celor obținute de Arshile Gorky și suprarealiști prin procesele spontane ale automatismului. Ea folosește și tehnica lui Pollock de a lucra pe o pînză întinsă pe dușumea, nu pe șevalet ori pe un perete. Rezultatul este un aranjament liber de culori bogate, generînd o abstracție lirică, pe un cîmp deschis, generos proporționat. Subțirimea stratului de culoare elimină bogatele suprafețe picturale întîlnite în lucrările abstract-expresioniste și conferă picturii un plus de prospețime și de strălucire.

Senzorialitatea pură a cîmpurilor de culoare și juxtapunerea culorilor în contraste subtile dar marcate s-au dovedit irezistibile pentru unii dintre noii abstracționiști. În consecință ei preferă să exploateze potențialul cromatic pentru a crea efecte perceptuale specifice și frapante. În *Cadență Han-San*, Lary Poons a împrăștiat pe un cîmp de culoare pură numeroase elipse mici, ca niște jeleuri, a căror culoare contrastează cu cîmpul, creîndu-i spectatorului o impresie de vibrație optică și generînd imagini remanente. Unora dintre spectatori li se pare că „boabele" sar afară din cîmpul de culoare. Aceasta ar putea fi interpretată ca o violare a planului pictural, a cărui integritate noii abstracționiști doresc s-o păstreze. Aici opticitatea devine *op art* — o formă a picturii de acțiune în care acțiunea are loc în ochiul spectatorului.

Alți artiști din domeniul abstracției perceptuale arată mai mult interes decît Poons pentru

manipularea deliberată a mecanismelor vederii umane. Richard Anuszkiewicz, un student al lui Albers, folosește iluzionismul *trompe l'œil* pentru a crea senzații optice remarcabil de ingenioase. În figura 411 liniile ce merg dinspre marginile exterioare ale pătratului spre centrul lui sugerează în două din colțuri o perspectivă în adîncimea spațiului; în celelalte două colțuri relațiile de paralelism sînt răsturnate. Ochiul se simte înșelat, dar și încîntat de această cutie „pe dos".

Artiști ca Anuskiewicz se apropie de matematicieni, fizicieni și psihologi în experimentele și explorările lor asupra fenomenelor optice. În loc ca vederea să convingă, în cazul *op art*-ei vederea înșală. Ca și impresioniștii, op-artiștii văd în opera de artă mai ales un act de vedere. Spre deosebire de impresioniști însă, ei evită orice legătură cu lumea exterioară și se concentrează asupra modului în care ochii și creierul reacționează la datele optice. Activizînd sensibilitatea ochiului și folosind impactul configurațiilor cromatice asupra percepției, arta optică produce efecte de mișcare continuă, de schimbare perpetuă, realizînd un nou fel de a vedea.

Punctul de plecare *minimalist* poate fi găsit în seriile *Cubi* tîrzii ale lui David Smith (fig. 405) Spre deosebire de Smith, minimaliștii reduc implicația personală, conținutul expresiv și sudura manuală, punînd accentul pe impersonalitatea produsu'ui fabricat. De asemenea ei preferă „structurile primare" (fig. 412, 413) — volume geometrice fundamentale de o simplitate excesivă — planurilor tipice pentru sculptura de filiație cubistă (fig. 374—376). Materialele lor predilecte sînt industriale — fier galvanizat, aluminiu, oțel inoxidabil, lemn lamelat, sticlă fibroasă, mase plastice. Minimaliștii folosesc și metode industriale, elaborînd planuri și specificații tehnice și făcînd machete din lemn vopsit. Acestea sînt apoi trimise pentru execuție unui atelier industrial. Ca și arhitecții, ei își proiectează lucrările la dimensiuni mari, spre a fi amplasate în locuri publice, și trebuie să găsească clienți cu fondurile necesare

pentru a finanța asemenea lucrări. Înainte de a putea realiza opera sa *Fum* în oțel, Tony Smith a construit-o din placaj și a expus-o într-o sală la Metropolitan Museum din New York (fig. 412). Spectatorul este copleșit trecînd prin și pe sub enormele forme ce alcătuiesc această lucrare.

Minimaliștii resping concepția despre sculptură ca element izolat. Operele lor nu stau pe piedestale, ci mai curînd direct pe podea, rezemate de un perete, suspendate de plafon, sau ocupă o întreagă sală. Ei preferă chiar să le scoată în aer liber, ca în cazul piesei *Alamo* (fig. 413), un frapant cub pus în echilibru pe unul din colțuri; afară, ele se integrează spațiului arhitectonic din jur, devenind o parte a ambientului general.

ARTA CINETICĂ. Mulți artiști din anii '60 și '70 și-au dematerializat creațiile, astfel că mișcarea și lumina colorată devin substanța operei de artă. Aici intră în joc, de asemenea, calculatorul electronic și tehnici inginerești complexe. Calea a fost deschisă, mai spre începutul secolului, de Marcel Duchamp cu lucrările sale primitiv mecanizate (fig. 414) și de Alexander Calder cu mobilurile sale puse în mișcare prin curenți de aer (fig. 415). Astăzi, mulțumită progreselor din tehnologia electronică, lumina, acțiunea și sunetul pot fi combinate în creații spațio-temporale denumite *artă cinetică*, *artă serial programată* sau *artă luministă*.

Nicolas Schöffer folosește cibernetica și calculatoarele pentru a-și programa creațiile sub aspectul mișcării și luminii (fig. 416) și recurge la termeni ca „spațiodinamică" și „luminodinamică" discutînd relația lor cu știința și tehnica. Alți artiști utilizează tije lucitoare de metal ce se rotesc ca un fel de evantai, generînd efecte sonore stranii (fig. 417). Se pot programa electromagneți care să mențină obiecte metalice într-un joc perpetuu de atracție și respingere. Howard Jones combină panouri sclipitoare de metal cu lumini programate la calculator pentru a crea iluzia adîncimii în spațiu și vibrații timp-lumină în neconte-

nită schimbare (fig. 418). Artistul care recurge la acest tip de serializare se poate bizui pe aleatoriu sau pe computer. Tehnologia acestor sisteme reflectă rigorile unei societăți industriale, automatizate, într-un continuum spațio-temporal electronic.

ARTA CONCEPTUALĂ. Arta ca proces, arta ca rezolvare de probleme, arta ca aplicare a legilor mișcării, arta ca întîmplare sau *happening*, arta ca monumentalizare a minimalului — toate aceste demersuri tind să reducă și să dematerializeze, chiar să devizualizeze experiența estetică pînă în punctul în care, pentru unii, tot ceea ce rămîne este ideea concepută de artist pentru opera sa, adesea numită „piesă". Sculptorul Sol LeWitt numește *ideea* „mașina care execută munca". Ca pentru a demonstra aceasta, LeWitt a proiectat un cub sau o cutie de metal, care a fost apoi executată conform specificațiilor, „conținînd un obiect important, dar nu de valoare". Ulterior el a îngropat cutia în pămînt, în Olanda. Pe măsură ce aceasta dispărea, procesul era înregistrat fotografic într-o suită de instantanee (fig. 419). Această înregistrare în sine ar fi suficientă pentru a genera o discuție asupra faptului dacă proiectul, sau vreunul din aspectele lui, ar putea constitui o experiență esențială în artă — cubul material, prezența unui obiect în el, înregistrarea lui fotografică sau amintirea evenimentului în mintea spectatorilor. Banalitatea deconcertantă a întregii acțiuni pare a sugera că o semnificație — de orice fel — ar trebui să fie căutată în altă parte — în concepția diriguitoare a artistului — căci odată concepută ideea unui cub, obiectul însuși nu mai are, practic, valoare vizuală și poate fi îngropat, ținînd seama că forma lui este atît de generală, încît toată lumea știe cum arată.

Dar pe tărîmul artei trebuie să fii oricînd gata să mai privești o dată, căci numai un examen atent poate duce la ceea ce înseamnă o receptare superioară a artei. O a doua privire ne poate dezvălui că, de fapt, cubul este una din cele mai pure for-

me abstracte, echivalentul fizic al unei idei platonice, un lucru remarcabil, perfect. El este de asemenea, ne spune artistul, o cutie ce poate primi şi conţine ceva important, oricît de preţios. Apoi, îngroparea este un ritual pe care omenirea îl săvîrşeşte din vremuri imemoriale, un act de reverenţă faţă de energiile tainice care creează viaţă şi de forţele la fel de tainice care o răpesc. În plus, încercarea de a înregistra evenimentul sugerează o dorinţă din partea artistului de a comunica cu spectatorii săi, chiar de a le oferi o formă ce poate fi privită şi păstrată. De asemenea, comunicînd atîtea lucruri tainice, artistul pune mai multe probleme decît rezolvă, mai ales despre natura unei arte pe care conştiinţa şi sensibilitatea lui îi permit să o ofere civilizaţiei ce l-a generat. Poate că ceea ce a realizat el este o spirituală enunţare a părerii că într-o societate industrială depersonalizată şi foarte închisă în sine, inundată de lucruri, de produse, de imagini generate prin *mass-media* arta s-ar putea să nu aibă nimic în comun cu formele percepute de simţuri, cu compoziţia, sau chiar cu obiectele în sine. Îngroparea creaţiei artistului bruschează convingerea străveche a societăţii despre obiectualitatea artei, despre valoarea ei ca bun posedat. Actul lui LeWitt seamănă cumva cu cel săvîrşit de Watteau în secolul al XVIII-lea, atunci cînd acest artist novator a salutat noul stil de nuanţă intimă, rococo, pictînd în *Firma Gersaint* ambalarea portretului lui Ludovic al XIV-lea — principalul susţinător al vechiului stil baroc, grandios şi ostentativ. În cazul lui LeWitt s-ar putea presupune, cel puţin, că artistul s-a străduit să se angajeze în acel tip de cercetare vitală ce se află în chiar inima experienţei estetice.

Într-o carte deosebit de stimulatoare, *Dincolo de sculptura modernă* (1968), Jack Burnham vede în creaţiile artistice de felul cubului îngropat de LeWitt dovada că societatea modernă trece spre o nouă formă de civilizaţie, în care sculptorii vor înceta să se mai ocupe de elemente fizice ca proporţii, volum, masă, şi chiar de expresivitate, pînă

ce, prin dematerializare, sculptura va fi evoluat către forme încă neimaginate, dar înrudite cu schemele organizatorice şi sistemele informaţionale menite să dirijeze şi să automatizeze o cultură tot mai pronunţat tehnologică. LeWitt însuşi scrie că el tinde „nu să-l instruiască pe spectator, ci să-i dea informaţii. Dacă spectatorul înţelege sau nu aceste informaţii este neesenţial pentru artist... El îşi va urma premisa prestabilită pînă la concluzia ei, evitînd subiectivitatea. Întîmplarea, gustul sau formele memorate inconştient nu joacă nici un rol în obţinerea rezultatului. Artistul serialist nu încearcă să creeze un obiect frumos sau misterios, ci acţionează doar ca un funcţionar care cataloghează roadele premisei sale".

Astfel, unii conceptualişti nu oferă colecţionarilor obiecte spre cumpărare şi păstrare, ci idei ce urmează a fi finanţate de clienţi. Există o fantezie bizară în propunerea lui Robert Barry de a crea *Ceva ce nu poate fi niciodată un anumit lucru.* Multe asemenea iniţiative rămîn în faza de intenţie, ceea ce însă nu constituie o scădere într-o artă a cărei valoare de bază se află în concepţia ei. Joseph Kosuth, în sistemul său artistic numit *Arta ca idee,* se bizuie exclusiv pe limbaj şi prezintă fotografii, mărite pînă la dimensiunea de tablou, ale unor articole de dicţionar ce definesc cuvinte abstracte (fig. 420).

Enigmele, ghicitorile, spiritul, ironia, verbalizarea nemiloasă şi caracterul marcat intelectual — toate acestea arta conceptuală le-a moştenit de la Duchamp, de la dadaişti şi de la preocupările „zen" ale lui John Cage. Arta conceptuală diferă totuşi de sursele ei prin aceea că se leagă mai mult de sine însăşi decît de un public sau de o situaţie scenică. Folosind frecvent propriul său corp şi propriile sale acţiuni fizice, artistul conceptual e prea mult preocupat de extinderea propriei sale conştiinţe în raport cu arta şi cu limbajul spre a mai ţine seama de implicarea spectatorilor în creaţia sa.

În 1913 Duchamp a mărit, practic, la infinit posibilităţile artei, atunci cînd a anticipat războiul de uzură dintre artă şi nonartă. „Se pot face opere

care să nu fie opere de «artă»?" El se întreba dacă *ceva* creat de om — o idee, o expresie, un obiect — poate să *nu* fie artă. Arta conceptuală a produs opere corporale, opere de pămînt, simple etichete şi opere din materiale curioase — ca tifon, unsoare, vinil, fulgi de porumb, blocuri de gheaţă, gunoi — a căror îndepărtare din galerii — cu peria, cîrpa, mătura, cuţitul sau lopata — duce fie la distrugere, fie la totală schimbare. Ceea ce rămîne din lucrare este amintirea şi o înregistrare documentară sub formă de bandă video sau de instantanee fotografice. Antiformă, antiiluzie, antipermanenţă, antistil — arta conceptuală este gîndire ce creează un fapt de însemnătate artistică, implicînd idei şi materiale într-un continuum spaţio-temporal. Iar ironia finală ar putea fi aceea că ceva de asemenea intensă premeditare ca un fapt conceptualizat să poarte inevitabil pecetea unei sensibilităţi sporite şi a geniului uman, care îi dau acea originalitate şi selectivitate ce constituie însăşi natura deplinătăţii artistice.

NOUL REALISM. Puterea artei de a supravieţui chiar şi propriei dizolvări în episoade efemere a fost reafirmată de un grup de artişti, lucrînd la nivelul marii arte pentru a reda fenomenele vizibile cu o veridicitate şi precizie pe care numai aparatul fotografic le poate rivaliza. În ciuda totalei ei devalorizări de către avangardă pe durata lungii hegemonii a abstracţionismului reductiv postbelic, pictura de şevalet realistă — cea mai veche şi mai însemnată tradiţie din arta americană (fig. 421) — a supravieţuit în condiţii destul de bune pentru ca stilul să poată oferi un „vechi maestru" chiar în momentul cînd conceptualizarea dusese arta atît de departe, încît singura cale de reintrare pe tărîmul experienţei vizuale era să se revină la subiect, la reprezentare şi la calitatea obiectuală a produsului bine lucrat meşteşugăreşte. Numai un artist încăpăţînat, deplin conştient de individualitatea sa şi bucurîndu-se de securitate materială şi-ar fi putut permite să persiste într-un stil figurativ atît de universal respins încît mult timp el părea destinat mai ales amatorilor de kitsch.

Un astfel de artist este Philip Pearlstein (fig. 422), şi iată cum îşi justifică el poziţia: „Am adus o contribuţie la umanism în pictura veacului al XX-lea — am salvat trupul omenesc din starea de chin şi suferinţă în care îl aduseseră artiştii expresionişti, ca şi disecătorii şi deformatorii lui cubişti, iar la celălalt capăt l-am salvat de pornografi şi de exploatarea facilă, în mîinile acestora, pentru implicaţiile lui sexuale. Am înfăţişat trupul omenesc pentru propriile lui calităţi şi i-am recunoscut demnitatea ca o formă printre alte forme existente ale naturii".

Prin redarea sa calmă, intimă a corpului uman aşa cum este el — nu în felul contrafacerilor cosmetice oferite de romantici sau de academişti — Pearlstein ne apare ca un „literalist" de cel mai vădit soi. Dar spectatorul capabil să perceapă candoarea imaginilor lui poate şi el reuşi să dea trupului omenesc „demnitatea ca o formă printre alte forme ale naturii". Artistul promovează acest ţel adoptînd o atitudine foarte perceptivă, dar calmă, imperturbabilă faţă de subiect — modelul de studio — şi disimulînd feţele şi capetele pentru a depersonaliza corpurile. Pearlstein este, totodată, un rod al propriei sale epoci, iar interesul pentru forma estetică nu pare la el mai puţin angajat decît la contemporanii săi abstracţionişti. Asemeni lui Noland şi Stella, Pearlstein este un raţionalist calm, care ia atitudine faţă de fervoarea dezlănţuită şi de informalitatea pictorilor gestuali. Mai mult, fiecare pictură este atît o problemă complexă de compoziţie, cît şi rezolvarea pe care a reuşit să i-o dea artistul. Cu toate că reprezintă forme rotunde într-un spaţiu volumetric, Pearlstein îşi apleacă privirea pentru a aduce înainte imaginile şi planurile adînci, definind astfel un spaţiu de mică profunzime, acordat în genere cu planul pictural. Colorismul joacă şi el un rol important, căci Pearlstein redă cascada maselor de carnaţie prin bogate şi complexe îmbinări de nuanţe, într-o gamă largă de valori de lumină. *Fotorealismul* sau *superrealismul* lui Richard Estes este atît de marcat încît, trecînd dincolo de realitatea obişnuită, coti-

diană, amintește de luciul și culoarea intensă a imaginilor cvasitransparente realizate de un aparat fotografic prevăzut cu un obiectiv foarte puternic. Aici subiectul — materia concretă, conținutul — cultul obiectelor și forma — produsul unui înalt profesionalism artistic înlocuiesc interesul abstract-expresioniștilor și conceptualiștilor pentru proces, subiectivitate și metafizica creativității. Continuînd implicarea *pop art*-ei în cultura de masă, Estes aduce însă, în locul umorului și dezordinii caracteristice acestui curent mai vechi, o obiectivitate sobră, amorală și o mare siguranță artistică. Culorile sintetice, vii și pure, sînt ca un ecou al strălucirii propuse în abstracțiile formaliste ale „celei de-a doua generații" de pictori new-yorkezi. Claritatea focalizării pe obiecte apropiate și depărtate nu numai că unifică figura și fondul într-o relație planară adecvată picturii moderniste, dar distribuie aria de interes pe toată suprafața picturii. Spațiul este astfel aplatizat, creîndu-se totodată o imagine „colectivă" care concordă cu tendințele colectiviste și relativitatea valorilor din societatea modernă. Avem aici o artă hedonistă în conținut și puritană în formă. Concentrîndu-se asupra unor subiecte de largă accesibilitate și asupra unei definiri precise a formei, fotorealiștii pot reuși — acolo unde alte stiluri au dat greș — să restabilească o legătură de credibilitate între arta superioară avansată și așteptările publicului larg.

Dacă noul realism poate fi acceptat ca mișcarea de avangardă a primilor ani din deceniul al optulea, atunci postura picturii realiste față de abstracționism a răsturnat complet ierarhiile stabilite în cultura americană pînă mai acum treizeci de ani. Pe atunci stilul consacrat era de mult timp realismul academic, arta abstractă fiind nevoită să lupte cu ridicolul, cu disprețul sau, mai rău, cu indiferența. Acum abstracția este instituția academică, poziția ei consacrată fiind pusă în pericol de ultima schimbare de gust artistic. Nimic n-ar putea fi mai firesc într-o epocă de nesfîrșite ironii ale sorții.

EVOLUȚII RECENTE ÎN MUZICĂ

Știința modernă a pus la dispoziția compozitorilor și a publicului o întreagă lume nouă de sunete. Sunetele pot fi generate acum și de oscilații electronice, nu numai de vibrația unor corzi sau de coloane de aer, ca în cazul instrumentelor tradiționale. Odată cu inventarea și perfecționarea generării electronice a sunetelor, cu înregistrarea și modificarea datelor sonore curente prin intermediul benzii magnetice, îmbinările sonore întîmplătoare din *happening*-urile muzicale, explorarea pe calculator a unor formule matematice muzicale sau manifestările „psichedelice" multimedia, a apărut un mare număr de posibilități cu totul noi. Totuși, înclinația unui compozitor spre experimentare în muzică nu îl plasează neapărat în fruntea cortegiului, căci experimentele pot duce spre fundături tot așa de bine ca și spre succese remarcabile. Iar dacă unele experimente reușesc să deschidă căi noi, simpla utilizare a unor materiale și idei noi nu e de ajuns, în sine, pentru a alcătui substanța unor noi forme de artă. Pentru aceasta este nevoie de ivirea și strădania unui mare compozitor, capabil să stăpînească noile resurse și să le îmbine într-o nouă sinteză creatoare. Astfel că, atunci cînd un compozitor ia direcția serialismului rigid condus, se orientează spre computerizare sau adoptă tradițiile de mult verificate ale eclectismului selectiv, numai timpul ne poate spune care din aceste căi merge spre viitor. Experiența istorică arată că aceste fenomene aparent noi sînt de fapt variante și prelungiri ale unor străvechi principii și impulsuri umane fundamentale. Văzute în această lumină obiectivă, evenimentele ultimului sfert al secolului nostru vor prezenta, foarte probabil, același amestec de elemente vechi, noi și experimentale, de direcții conservatoare, liberale și progresiste, de tendințe trecute, prezente și viitoare ca orice altă perioadă de timp din istorie.

Muzică concretă este termenul folosit spre a denumi un anumit aspect al activității componistice contemporane. Este vorba de utilizarea magneto-

fonului pentru a surprinde sunete cotidiene şi a le combina pe bandă magnetică. Metoda poate fi comparată cu felul în care îşi alcătuieşte Robert Rauschenberg asamblajele (fig. 407). Artistul alege la întîmplare mai multe obiecte — sticle de pepsicola, o colivie de păsări, droturi de somieră, tăieturi din ziare vechi — şi apoi le combină într-un colaj tridimensional, pictînd unele porţiuni, iar altele lăsîndu-le aşa cum sînt. Compozitorul de *muzică concretă* găseşte sunete şi zgomote pretutindeni în jur — zdrăngăneli de pubele, huruit de motoare cu reacţie, vuiet de trafic citadin, sirene de pompieri. După înregistrare, aceste sunete ambientale pot fi montate într-o anumită succesiune, iar înregistrarea poate fi derulată cu viteză variabilă, mixată, demodulată sau reprodusă în sens invers. Materialul poate fi filtrat prin suprimarea armonicelor şi se poate adăuga sau elimina feedback, iar anumite sunete pot fi izolate, fragmentate şi reduse la componentele lor. Posibilităţi sînt nenumărate.

Un alt demers, mai sofisticat, îl găsim în generarea artificială de sunete cu ajutorul unui sintetizator folosit în combinaţie cu un computer. Convertind undele sonore — cu elementele lor de înălţime, dinamică, durată şi timbru — în cifre sau într-o serie numerică, putem programa ansamblul sintetizator-computer pentru a produce o înregistrare pe bandă care să poată fi redată prin magnetofon. Există şi sintetizatoare portabile ce pot fi folosite în execuţia directă.

Compozitorii care şi-au însuşit tehnicile generării sunetelor prin intermediul calculatorului se pot acum dispensa de instrumentele convenţionale şi de executanţi vii, dacă doresc, folosind benzi magnetice şi discuri pentru difuzarea directă a lucrărilor lor către public. Procesul creării unei piese muzicale pe bandă seamănă cu cel întîlnit în artele grafice, atunci cînd artistul lucrează originalul unei litografii sau acvaforte, după care se pot trage ulterior numeroase cópii. Mulţi compozitori, de la Gluck la Stravinski, au protestat vehement contra acelor cîntăreţi, instrumentişti şi dirijori care îşi

permit libertăţi faţă de partitură în execuţia directă. Astfel, într-un caz compozitorul riscă să-şi vadă ţelurile denaturate de către executant, iar în celălalt să piardă spontaneitatea execuţiei directe şi contribuţia creatoare pe care un interpret experimentat şi cu simţul răspunderii o poate aduce muzicii sale. Unii compozitori au găsit calea de mijloc, combinînd materiale create electronic cu interpretări directe. Se poate, de asemenea, scrie o simfonie în care sunetul electronic să devină o parte a orchestrei, ori compune un concert pentru sintetizator sau magnetofon şi orchestră. Oricum ar sta lucrurile, trebuie subliniat că sursa generatoare nu se confundă cu muzica. Combinaţiile computer-sintetizator, sînt, desigur, mult mai complexe decît pianul, vioara sau chiar orchestra simfonică, dar în esenţă ele rămîn instrumente, mijloace de atingere a unui ţel. Compozitorul care înclină spre muzica electronică poate lucra în orice stil doreşte. Istoria ne demonstrează totuşi că fiecare pas important înainte duce la crearea unui vocabular specific şi la exploatarea unor domenii specifice proprietăţilor mijlocului folosit. Pînă la urmă compozitorul trebuie să-şi pună în valoare întreaga imaginaţie creativă spre a produce un continuum tonal valid, destul de interesant şi de semnificativ pentru a stabili un contact cu publicul.

Fie că procesul muzical este improvizatoric, ca în cazul muzicii concrete şi al *happening*-ului, sau este condus raţional, ca în cazul folosirii computerului, se pot cita multe precedente din trecutul muzicii. Fantezia aleatorie este, se pare, la fel de veche ca muzica însăşi. Dacă muzicianul secolului nostru subliniază elementul aleatoric, procedeul nu diferă esenţial de improvizaţiile vocale pe vechi melodii gregoriene din evul mediu, de variantele la imnuri protestante pe care le realizau organiştii, de toccatele şi fanteziile libere ale lui Bach sau de cadenţele introduse de un instrumentist virtuoz în trama unui concert clasic. Libertatea şi stricteţea nu sînt mutual sau muzical incompatibile, iar compozitorul înţelept le cultivă pe amîndouă, separat

sau în combinaţie. Lucrările lui Karlheinz Stock-

hausen şi ale lui John Cage — ambii figuri marcante pe scena muzicală internaţională — ne dezvăluie cîteva din posibilităţile acestui mod de a crea muzică.

Atunci cînd muzicianul modern, cu înclinaţii matematice, se adresează computerului, procesul poate diferi în substanţă, dar nu şi în spirit de unele procedee muzicale din trecut. Baza matematică a muzicii, de pildă, se cunoaşte încă de cînd Pitagora a descoperit, spre sfîrşitul veacului al VI-lea î.e.n., relaţia dintre intervalele muzicale. Unii compozitori medievali măreau sau micşorau valoarea notelor în melodii, lărgind şi contractînd astfel raporturile de ritm din motetele lor izoritmice. În celebrele sale *Variaţiuni „Goldberg"*, Bach realizează în fiecare a treia variaţiune (a treia, a şasea, a noua ş.a.m.d.) o serie de canoane de la unison pînă la nonă. La începutul secolului nostru Schönberg şi Berg foloseau tehnici seriale riguroase, seriile tonale şi segmentele lor apărînd în ordinea iniţială, în inversare, în recurenţă şi în recurenţă inversată. Gîndirea muzicală a lui Milton Babbitt ilustrează acest demers, iar un cvartet de coarde al lui Elliott Carter vădeşte continuitatea tradiţiei clasice.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN. Reprezentant de frunte al compoziţiei electronice, Karlheinz Stockhausen face parte dintr-un grup asociat cu Studioul de muzică electronică al Radiodifuziunii vestgermane din Köln. Elementele aleatorice din muzica lui sînt astfel conduse încît să dea naştere unor noi fenomene muzicale, forme ce răsar din materialul muzical şi pe care compozitorul le socoate necesare şi inevitabile. Stockhausen a început prin a lucra cu „tonuri sinusoidale", sunete pure, fără armonie, pe care le sintetiza într-un spectru sonor nou şi ingenios alcătuit. Operaţia implica rearanjarea şi schimbarea elementelor acustice fundamentale, cu scopul de a forma noi texturi şi densităţi, care devin „cărămizile" structurilor sonore. Această primă fază din creaţia lui Stockhau-

sen poate fi auzită în *Studiu I* şi *Studiu II*, care datează din 1953.

În *Gesang der Jünglinge* („Cîntecul tinerilor în cuptorul aprins") din 1956, Stockhausen caută să realizeze o cooperare între vocea umană şi sunetele generate electronic. El alege textul din capitolul III al *Cărţii lui Daniel*. Legenda, datînd din vremea captivităţii babilonene, se referă la cei trei oameni aruncaţi în cuptorul aprins din porunca lui Nabucodonosor, la a cărui statuie de aur refuzaseră să se închine. Materialul folosit se alcătuieşte din vocale şi consoane cîntate şi rostite de un sopran-băiat, apoi pulverizate sonor într-o manieră poantilistă ce aminteşte de Webern şi suprapuse unor mixturi de sunete produse electronic cu densităţi variate. Fragmentele vocale par a pluti prin ţesătura muzicală, creînd un efect de transparenţă spaţioasă. Uneori ascultătorul aude cuvinte inteligibile, dar cel mai adesea partea vocală îi parvine sub formă de sunete pure. Lucrarea a fost concepută şi înregistrată înainte de apariţia pe scară largă a imprimărilor stereofonice. Din acest motiv Stockhausen preconizase ca piesa să fie redată într-o mare încăpere rotundă, unde cinci difuzoare puteau lansa materialul tonal din mai multe direcţii, învăluindu-l pe ascultător cu unde sonore ce umpleau spaţiul ambiant.

Cu toate că a inventat simboluri ingenioase pentru notarea sunetelor electronice, în lucrările sale mai recente Stockhausen renunţă la partitură, compunînd direct pe bandă. O astfel de compoziţie se obţine limitînd dimensiunea temporală la, să zicem, 20 sau 40 de minute şi realizînd în acest interval un număr de „cadre". Apoi compozitorul, ca un regizor de film, decupează şi alege ceea ce va constitui versiunea finală. În acest scop el a elaborat o tehnică complexă, care îi permite să utilizeze instrumentişti pentru execuţia unor motive scurte, adesea în registrele extreme ale instrumentelor lor. De asemenea, în maniera teatrului absurd, compozitorul îi poate solicita să improvizeze o înşiruire de vaiete şi mormăituri, ţipete şi cîrîieli, şuiere şi suspine. Fiecare instrumentist are

un microfon conectat la pupitrul central de comandă. Aici şade Stockhausen, ca un dirijor „din vechime", dar în loc de baghetă el mînuieşte un complex de aparate electronice: generatori de unde sinusoidale, potenţiometre, modulatori inelari. Printr-o serie de „cadre" el dezvoltă compoziţia finală. Această dezvoltare, după Stockhausen, înseamnă că sunetele sînt „răspîndite, condensate, prelungite, scurtate, diferit colorate, mai mult sau mai puţin articulate, transpuse, modulate, multiplicate, sincronizate".

Modul de compunere este ilustrat în *Opus 1970*. Fiecare din cei patru executanţi dispune de o bandă magnetică pe care s-au imprimat fragmente din sonatele pentru pian, simfoniile, concertul pentru vioară şi piesele vocale din creaţia lui Beethoven. Benzile sînt redate continuu, dar executantul poate mări sau micşora volumul în difuzor după plac. În tot acest timp Stockhausen stă la pupitrul de comandă, filtrînd, alterînd, schimbînd viteze şi mixînd timbruri astfel încît să obţină forma şi efectele dorite. Ascultătorul are impresia că se află într-un ambient sonor electronic, în care muzica lui Beethoven e atomizată, reasamblată şi combinată cubist într-o succesiune de fragmente amăgitoare, fugace. Din cînd în cînd sintetizatorul poate prelua o temă sau frază beethoveniană, purtînd cu ea un ingenios dialog. Stockhausen spune că ţelul lui nu este să interpreteze, ci „să aud cu urechi noi o muzică familiară, veche, deja executată, să pătrund în ea şi să o transform cu conştiinţa muzicală a zilelor noastre". Pentru unii, rezultatul poate fi un talmeş-balmeş, un amestec de isterie şi seninătate. Pentru alţii, el poate reprezenta ceea ce a sperat compozitorul — crearea unei relaţii noi între muzica lui Beethoven şi lumea contemporană. În orice caz, trebuie admis că Stockhausen este un muzician de marcă, un compozitor ingenios şi inventiv, un meşteşugar ce îşi tratează materialul cu o mînă sigură.

JOHN CAGE. De vreo patru decenii John Cage se dovedeşte, invariabil, un exponent stimulativ, deseori convingător, al tendinţelor experimentale de avangardă. Astăzi el este foarte strîns asociat cu tipul de tehnici şi manifestări cunoscute îndeobşte ca *muzică aleatorică*. Cuvîntul „aleatoric" derivă din limba latină, în care *alea* înseamnă „zar", iar John Cage crede în „rostogolirea" zarurilor muzicale, în „darea cu banul" pe tărîm tonal şi în acceptarea oricărui rezultat neprevăzut în arta sunetelor. Obiectivul său declarat este să provoace „o revoluţie în natura practicii muzicale". Se poate afirma că preocuparea muzicii apusene mai vechi pentru natura şi reconcilierea contrariilor disonanţă-consonanţă a dus finalmente la actuala emancipare deplină a disonanţei. Dacă acest lucru e adevărat, Cage se alătură altor muzicieni contemporani în domeniul sintetizării sunetelor muzicale şi zgomotelor. Un compozitor de la începutul secolului, mult admirat de Cage, este Erik Satie, care şi-a declarat cîndva ambiţia de a inventa o muzică asemănătoare mobilei — o muzică părtaşă la zgomotele ambientale, capabilă să atenueze zgomotul tacîmurilor la masă şi să umple tăcerile stînjenitoare din timpul conversaţiei.

Cage se revoltă contra ordonării excesive şi organizării ultrariguroase din muzica serialist-dodecafonică, în care există o raţiune precisă pentru amplasarea fiecărei note. El îşi concepe deci propria sa muzică în felul unei activităţi experimentale ce creează condiţii în care nimic nu este prestabilit. Cage vrea să elibereze sunetele de orice continuitate formală predeterminată. Compozitorul şi criticul Virgil Thompson găseşte la Cage o „anarhie sănătoasă", iar muzica lui o aude ca un „colaj de zgomote" ce generează un „haos omogenizat" fără „program, subiect, elemente amintind de istoria frumosului, sau mesaj personal".

Potrivit lui Cage, muzica trebuie să dea oamenilor sentimentul că săvîrşesc ceva, nu că asupra lor s-ar săvîrşi ceva. Ascultătorii, consideră el, trebuie să se simtă implicaţi, iar muzica trebuie să le ofere „prilejul de a avea trăiri pe care altfel nu le-ar fi avut".

O fază recentă a muzicii lui Cage (1967—1969) o găsim ilustrată în *HPSCHD* (*harpsichord*, clavecin, în limbajul calculatorului, acesta nefiind programat să opereze cu cuvinte ce conţin mai mult de şase litere). Împreună cu colaboratorul său Lejaren Hiller, Cage a „orchestrat" creaţia unui număr variabil de clavecinişti (între 1 şi 7) care executau simultan şi aleatoric diverse piese şi fragmente (alese separat de fiecare dintre ei) din opera lui Bach, Mozart şi Beethoven, ca şi din muzica de jaz şi blues. Ei cîntă pe fundalul sonor furnizat de 1 pînă la 51 benzi sonore generate de calculator şi suprapuse în structuri de montaj aleatoric. Cînd a fost prezentată prima oară la Universitatea Illinois, piesa, cu un spectacol de lumini realizat prin folosirea a 64 de reflectoare, a durat mai bine de patru ore. Acum a apărut într-o formă condensată de partitură şi imprimare, aceasta din urmă durînd ceva mai mult de 20 minute. Cele 51 de benzi sonore au fost programate să redea un amestec de sunete şi perioade de linişte bazat pe o serie de scări egal temperate constînd din 5 pînă la 56 de tonuri în octave. Secvenţele apar ca o combinaţie de „elemente succesive, «intenţii» (fără cadenţă) şi tipuri melodice (diatonic, cromatic, în arpegii armonice), volum şi dinamică..."

Operatorul instalaţiei de înaltă fidelitate şi ascultătorul sînt invitaţi să colaboreze, compozitorii oferind un program imprimat pe calculator pentru reglarea redării. La intervale de cinci secunde operatorul poate să schimbe volumul şi să alterneze frecvenţele înalte şi joase. El inversează, de asemenea, canalele stereo de la stînga la dreapta sau le combină între ele. Aparatul de recepţie stereofonic al ascultătorului se integrează astfel în procesul de realizare a compoziţiei.

Lucrările lui Cage nu au un început ori sfîrşit în sensul convenţional. La un anumit punct încep să se audă sunete, care după un timp încetează. Evitînd repetiţia, Cage face ca piesele sale să pară nelimitat repetitive; unii ascultători par a fi de

acord cu Virgil Thompson atunci cînd acesta declară că nu este nevoie să redai vreuna din imprimările lui Cage mai mult de cinci minute, „... deoarece ştim că ea nu va pătrunde mai adînc într-o emoţie deja definită ca statică, şi nici nu va urma calea firească prin dezvoltarea unei structuri organice". Ajungînd la un acord cu realităţile practicii muzicale, divagaţiile aleatorice şi piesele de tip *happening* ale lui Cage sînt esenţialmente negate în clipa în care devin imprimări. El declară, şi pe drept cuvînt, că o compoziţie executată a doua oară este deja altceva şi că „înregistrarea unei asemenea opere nu are mai multă valoare decît o carte poştală; ea oferă cunoaşterea a ceva întîmplat, pe cînd acţiunea era o noncunoaştere a ceva încă neîntîmplat". Într-o prelegere a sa Cage se defineşte pe scurt astfel: „Nu am nimic de spus şi o spun; aceasta e poezie".

MILTON BABBITT. Punctul de plecare al lui Milton Babbitt este metoda dodecafonică a lui Schönberg, dar el extinde serialismul la ritm, dinamică, timbru, viteză de execuţie, ca şi la înălţime, armonie şi contrapunct. Calculatorul electronic este pentru Babbitt instrumentul firesc. Compozitorul gîndeşte cu el şi prin el. Cu ajutorul computerului sunetele pot fi suprapuse, se pot obţine progresii retrograde prin răsturnarea structurilor şi se pot programa cu acurateţe diferite schimbări de ritm — augmentări, diminuări, fluctuaţii. Serializarea ritmului, bunăoară, implică ordonarea duratelor pe o scară graduală. Se pot programa apoi diferite scheme şi variante ritmice, multiplicînd sau fracţionînd o serie matematică proporţională. Poate fi vorba de o simplă proporţie aritmetică (bunăoară 1, 2, 3, 4, 5, 6) sau o de serie mai complexă (bunăoară 1, 2, 3, 5, 8, 13). Valorile dinamice — niveluri de intensitate, intrări şi suprimări progresive — pot fi şi ele folosite serial.

Calculatorul electronic (fig. 423), în contrast cu limitările instrumentelor convenţionale, are pu-

 tinţa de a controla o cantitate nelimitată de su-

nete muzicale și nemuzicale. Dispunînd de o vastă gamă de sonorități, el poate fi programat să acționeze ca o „mașină de compus". Ca atare, el poate construi lucrări bazate pe structuri autogenerate sau poate „colabora" cu un compozitor uman.

Viziune și rugă, piesă realizată de Babbitt în 1961 pentru soprano și sintetizator, îmbină sunetele electronice cu cele neelectronice: o soprană cîntă în paralel cu o bandă creată de computer (în acest caz, sintetizatorul electronic de sunet RCA Mark II, care ocupă o cameră întreagă la Centrul de muzică electronică Columbia-Princeton). Textul poeziei cu același titlu de Dylan Thomas este cîntat de soprană la intervale larg spațiate, pe cînd banda asigură calitatea tonală și structura poemului.

Nu surprinde faptul că Babbitt a ales o poezie ca *Viziune și rugă*. Această creație a lui Dylan Thomas este o cunoscută piesă antologică, o viziune sonoră ce se citește cu un sentiment de măreție verbală. Este totodată o poezie serială, lungimea versurilor fiind predeterminată de numărul silabelor pe care, conform seriei, trebuie să le aibă. Seria numerică 1—9 generează pe pagina tipărită două scheme vizuale, fiecare constînd din șaptesprezece versuri. Prima schemă (folosită în primele șase strofe) are o silabă în primul vers, două în al doilea, trei în al treilea, și așa mai departe, pînă la nouă silabe în versul al nouălea. Apoi seria se inversează: versul al zecelea are opt silabe, al unsprezecelea — șapte, și așa mai departe, pînă ce în versul al șaptesprezecelea se ajunge din nou la o singură silabă. Această progresie — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 — dă naștere unei strofe de formă rombică. În celelalte șase strofe silabele din fiecare vers urmează progresia 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, apărînd astfel pe pagină două triunghiuri reunite într-un vîrf comun (versul al nouălea). Iată aici prima strofă și ultima strofă:

Who
Are you
Who is born
In the next room
So loud to my own
That I can hear the womb
Opening and the dark run
Over the ghost and the dropped son
Behind the wall thin as a wren's bone?
In the birth bloody room unknown
To the burn and turn of time
And the heart print of man
Bows no baptism
But dark alone
Blessing on
The wild
Child.

. . . . . .

I turn the corner of prayer and burn
In a blessing of the sudden
Sun. In the name of the damned
I would turn back and run
To the hidden land
But the loud sun
Christens down
The sky.
I
Am found.
O let him
Scald me and drown
Me in his world's wound.
His lightning answers my
Cry. My voice burns in his hand.
Now I am lost in the blinding
One. The sun roars at the prayer's end.*

* Cine/ Ești tu/ Care te naști/ În camera de-alături/ Atît de răsunătoare/ Că pot s-aud dintr-a mea pintecele/ Deschizindu-se și unda cea neagră/ Peste duhul și fiul slobozit/ din spatele peretelui străveziu ca osul de pitulice?/ În camera însîngerată a nașterii necunoscut/ Arderii și rotirii timpului/ Și sigiliul inimii bărbatului/ Nu se închină nici unui botez/ Ci singur întunecat/ Binecuvintează deasupra/ Sălbaticului/Prunc.

Dau colțul rugăciunii și ard/ În binecuvintarea neașteptatului /Soare. În numele blestemaților/ Înapoi m-aș întoarce alergînd/ Spre ascunsul tărîm/ Dar soarele sonor/ Botează de-a lungul/ Cerul tot./ Sînt/ Găsit./ O să mă/ Opărească înece/ În rana lumii sale/ Al său fulger strigătului meu/ Răspunde. În palma lui voceami se perpelește./ În cel atoateorbitor acum sînt/ Pierdut. La capătul rugăciunii soarele vuiește.

Viziune și rugă, trad. C. Abăluță și St. Stoenescu, Ed. Univers, 1970.

Babbitt creează de asemenea lucrări total computerizate, ca, de exemplu, *Ansambluri pentru sintetizator* (1964), piesă pe care el o comentează astfel:

> Titlul *Ansambluri* se referă la multiplele caracteristici ale lucrării. În sensul curent, ca și în cel mai larg, de „colecții", termenul se referă mai nemijlocit la diferitele „ansambluri" de înălțime, ritm, registru, textură și timbru asociate cu fiecare din numeroasele părți astfel conturate ale compoziției, printre care nu există două identice și dintre care nici una nu durează mai mult de cîteva secunde în această piesă de zece minute... În plus, prin sensul de „set", cuvîntul „ansamblu" sugerează în mod pertinent, cred eu, principiile familiare de organizări tonale și temporale ce sînt folosite în lucrarea de față și în alte compoziții ale mele.

Poziția estetică a lui Babbitt implică recursul la rigoarea intelectuală ca bază a alcătuirii (compunerii, adică) unei bucăți muzicale. Este o atitudine fermă, care nu face concesii receptării imediate de către marele public. Așa cum spune el însuși, „prima îndatorire a compozitorului este față de arta sa, față de evoluția muzicii și de progresul ideilor muzicale".

ELLIOT CARTER. Igor Stravinski remarca odată că o nouă lucrare de Elliott Carter e un eveniment așteptat în lumea muzicală de toți cei pe care îi interesează muzica serioasă a epocii noastre. *Cvartetul de coarde nr. 1* de Carter (1951) a obținut premiul I la prestigiosul Concurs internațional de Quatuor (Liège, 1953). *Cvartetul de coarde nr. 2* (1959) a cîștigat mai multe distincții — premiul Pulitzer pentru muzică (1960), premiul Cercului de critici muzicali din New York (1960) și premiul Tribunei internaționale a compozitorilor (UNESCO) (Paris, 1961). Superbul său *Dublu concert pentru pian, clavecin și orchestră mică* a fost salutat de Stravinski ca o capodoperă. Merită să

adăugăm că aplauzele și premiile s-au dovedit întru totul justificate.

Plecînd de la tehnicile tradiționale și de la dodecafonismul lui Schönberg, Carter se inspiră și din idealismul lui Charles Ives, vechiul maestru al muzicii americane, cel care i-a fost cunoscut ca mentor și prieten apropiat. Carter afirmă că pentru el muzica trebuie să aibă „o ordine audibilă care să poată fi distinsă, memorată și urmărită". El subliniază că lucrările sale nu mai sînt structurate pe teme sau pe serii tonale. „Cărămizile" structurilor sale muzicale pot fi, la fel de bine, „timbrul, un acord sau o textură".

„Îmi place ca muzica să fie frumoasă, ordonată și să exprime aspectele mai însemnate ale vieții", afirmă Carter. „Ideea caracteristică a muzicii mele — dacă o putem discuta separat de trăsăturile expresive și comunicative al acesteia (ceea ce nu cred) — am putea spune că e o serie de forme în perpetuă mișcare, amintind de coregrafie". Într-adevăr, pentru primul său contact cu opera lui Carter, ascultătorul trebuie să pornească de la remarcabila ingeniozitate ritmică a muzicianului și de la stăpînirea perfectă, de către acesta, a experienței temporale. „Modulația metrică", așa cum o numește compozitorul, este elementul central al gîndirii sale. Avem aici un fenomen ritmic în care mișcările fluctuează în diferitele partide instrumentale, iar valorile ritmice și metrice se lungesc și se scurtează într-un fel de variantă neomedievală de construcție mensurală sau izoritmică. Pe vremuri însă, asemenea complexități ritmice implicau doar augmentări și diminuări, ca atunci cînd, de pildă, unitatea de bază era în pătrimi, iar variantele apăreau în optimi sau doimi. Tehnica lui Carter este mult mai subtilă și implică o reglare foarte precisă, pe metronom, proporțiile — ca în *adagio* din *Concertul pentru violoncel* — fiind fixate la 7/6, iar optimile lungindu-se de la 70 pe minut la 60. O permanentă variație — mai curînd decît o repetiție — se naște astfel din alternanța unor fluxuri și refluxuri, cu pulsații mereu schimbătoare produse de

suprapunerea tempourilor în diferitele partide. Car-

ter ne spune că el privește o piesă ca „. . . o unică mișcare amplă ce cuprinde numeroase mișcări lăuntrice. Mișcarea e adesea circulară, în sensul că există o întoarcere, o revenire a începutului. În cadrul ei diferitele elemente apar și dispar, oferind de regulă indicii și pretexte pentru cele care urmează".

„Consider partiturile mele drept niște scenarii — scenarii auditive — pe care interpreții le «joacă» cu instrumentele lor, și care dau valoare dramatică executanților atît ca indivizi, cît și ca membri ai ansamblului", spune Elliott Carter în comentariul său la *Cvartetul de coarde nr. 2*. „Pentru mine, colaborarea specializată a execuției de ansamblu este minunată și foarte mișcătoare, iar acest sentiment e totdeauna un aspect important în muzica mea de cameră". În acest cvartet Carter își pune problema modului în care executantul poate rămîne un individ distinct făcînd totuși parte dintr-un grup — în fond, problema de bază a individului în societate. Un cvartet de coarde, arată compozitorul, are patru instrumente, toate foarte asemănătoare ca sunet, „astfel că în *Cvartetul nr. 2* am avut ideea de a compune o piesă pentru cvartet de coarde menit să fie, dacă pot spune astfel, un «cvartet de necoarde», în care instrumentele se deosebesc prin sunet și calitate. Aceasta a impus compunerea unor partide mult mai net diferențiate ca înălțime, ritm și textură, decît cele din *Dublul concert*, din cauza similarității timbrale". Fiecare instrument, spune el, își păstrează caracterul propriu „într-un set specific de intervale melodice și armonice și de ritmuri ce generează patru structuri diferite de mișcări lente și rapide, cu tipurile respective de expresie". Pentru a sublinia deosebirea dintre partide, compozitorul propune cu interpreții „să fie mai distanțați între ei pe scenă, astfel că fiecare să se separe vizibil de cei'alți". Astfel, consideră Carter, se asigură un spațiu mai larg pentru sunete și, mai mult, se creează posibilitatea ca cele patru instrumente semiautonome să se influențeze reciproc în chip dramatic, păstrîndu-și totodată

identitățile distincte într-un soi de „conversație și argumentație" cvadripartită.

Fiecare instrument este astfel distribuit în rolul adecvat, „căci fiecare inventează destul de consecvent propriul său material pe baza atitudinii proprii și a propriului repertoriu de mișcări și intervale muzicale". Vioara întîi, spune compozitorul, „trebuie să exprime cea mai mare varietate de caracter, uneori cîntînd cu insistentă rigiditate (acolo unde i se indică), dar cel mai adesea în stil de bravură". Ea își are, de asemenea, propriile tipuri de intervale. Pe cînd toate instrumentele folosesc secunde mari și mici, vioara întîi cîntă mai ales în terțe mici, cvinte perfecte, none mari și decime mari. „În întregul *Cvartet*", continuă Carter, „vioara a doua acționează ca o influență moderatoare, recurgînd la note în pizzicato și arco pentru a marca ritmul normal, jumătatea sau dublul acestuia — totdeauna cu aceeași viteză". Vioara a doua devine, ca atare, pivotul grupului, furnizîndu-i un element de „regularitate și stabilitate". Se observă o preferință marcată pentru terțe, sexte și septime mari. Violei „i se încredințează cele mai expresive pasaje, cu glissando-uri și portamente"; ea folosește cvarte mărite, septime mici și none mici. Carter concepe rolul violoncelului ca „un corespondent mai ferm, mai statornic al viorii întîi".

Deși al doilea cvartet pare închegat și continuu ca o singură mișcare, el are mai multe părți bine definite. Între introducere și concluzie, partitura conține patru mișcări, punctate de trei cadențe ce acționează ca elemente separatoare și ca mijloace de creare a unor confruntări și opoziții între instrumente. În introducere instrumentele se prezintă ca personalități distincte, prin ritmurile și motivele ce caracterizează rolul și calitatea lor. Vioara întîi ia apoi conducerea într-un *allegro fantastico* inițial, profilînd ideile și modul lor de desfășurare într-o „partidă capricioasă, bogat ornamentată", care este imitată de celelalte trei instrumente, fiecare potrivit cu individualitatea sa. Ca un interludiu, viola execută o „cadență expresivă, aproape tînguitoare,

 primită cu explozii de ceea ce poate fi mînie sau

deriziune din partea celorlalte trei instrumente . . ." În *presto scherzando,* vioara a doua preia mișcarea, cu ritmuri caracteristice, egale și regulate. Carter comentează spunînd că aici vioara a doua are un „caracter laconic, ordonat, care uneori e plin de umor".

Făcînd trecerea spre mișcarea a treia, violoncelul se afirmă într-o cadență impetuoasă, de virtuozitate, ce amintește de stilul viorii întîi, cîntînd, așa cum observă compozitorul, în timp ce „maniera lui romantică, liberă se înfruntă cu insistența celorlalte instrumente asupra unei respectări stricte a ritmului . . ." Viola conduce în *andante espressivo.* Apoi vioara întîi se lansează într-o cadență rapsodică, pe cînd celelalte instrumente păstrează o tăcere de piatră. Ca pentru a-și arăta nerăbdarea, ele încep allegro-ul final înainte de încheierea cadenței. Odată cu pornirea mișcării spre o culminație dramatică, afirmarea individuală este înlocuită prin cooperare și acțiune colectivă. Parțial condusă de către violoncel, care la un moment dat convinge celelalte instrumente să i se alăture în una din accelerațiile lui caracteristice, mișcarea a patra este marcată printr-un element de „concurență" mai curînd decît „subordonare". Încheierea este un pandant al introducerii, readucînd cele patru instrumente în „starea de individualizare din prima parte a lucrării".

Cel de-al doilea cvartet al lui Carter poate fi definit ca un cvartet pentru executanții cvartetelor de coarde. Condensat și concentrat, el se caracterizează prin ceea ce autorul numește „scheme comportamentale" de continuitate în timp, alterații intervalice și linii motivice într-o „serie mereu schimbătoare de motive și figuri legate prin anumite relații interne". Carter vădește aici o amplă erudiție în construirea structurii sale pe straturi ritmice, cu schimbare de tempo la fiecare nivel. Ca atare, acest meșteșugit cvartet este reflectarea gîndirii și a artei meticuloase născute din mintea unei personalități muzicale de prim rang — un model în privința reconcilierii contrariilor reprezentate de individualism și acțiunea colectivă, un model de

libertate improvizatorică sub o atentă conducere formală.

În concluzie, la această prezentare a creațiilor avangardei trebuie să adăugăm că în epoca actuală de extindere a orizonturilor istorice, muzica zilelor noastre este, într-un context mai larg, ceea ce dorește să asculte publicul zilelor noastre. Programele concertelor și imprimările caselor de discuri ne arată că Bach, Beethoven și alți maeștri clasici se bucură de mai mult succes pe scena contemporană decît Stockhausen, Cage, Babbitt sau Carter. Abordarea evoluțiilor recente din muzică duce în numeroase direcții. Este posibil să ai un sentiment de siguranță savurînd clasicii verificați de timp. Ascultătorul modern, ca și compozitorul contemporan, poate însă găsi aventura în explorarea unor idei noi și a unor cărări necunoscute.

NOUA ARHITECTURĂ

Disputele zgomotoase dintre funcționalismul pur al stilului internațional și orientarea mai umanistă a construcțiilor organice create de Frank Lloyd Wright s-au atenuat în evoluția postbelică a arhitecturii. Dacă „mașinile de locuit" ale lui Le Corbusier încă mai „zumzăie și huruie", iar proiectele mai personalizate ale lui Wright continuă să se dezvolte, ambele tabere au trebuit să cedeze atunci cînd s-au văzut confruntate, în noua ambianță, cu complexele probleme generate de urbanizarea intensă și de apariția megalopolisului.

Arhitectul de azi a devenit din nou partenerul pictorului, sculptorului și mozaistului. De la utilitarismul searbăd al începuturilor stilului internațional, arhitectura se întoarce, odată mai mult, către principiul decorației — fără a fi, totuși, vorba de ornamente exterioare sau de simple broderii arhitecturale, ci de cuprinderea sculpturii și a picturii murale ca părți componente ale unui enunț arhitectonic mai amplu. Grupuri sculpturale, fresce și mozaicuri bine amplasate pot constitui puncte de interes ce caracterizează exterioare și interioare sau

servesc ca simboluri ale implicării activităţilor umane, iar cîte un mic „accident" ici şi colo poate da o notă agreabilă de fantezie şi căldură.

Continuitatea tradiţiei internaţionale, modificată corespunzător, se face remarcată în profilul New Yorkului prin două exemple frapante: Lever House (fig. 424) şi Seagram Building (fig. 425). Aici, arhitecţii au compensat verticalitatea pronunţată a primilor zgîrie-nori printr-un număr mai mic de niveluri, prin amplasarea clădirilor mai departe de stradă şi prin adăugarea unei baze orizontale ce devine un fel de soclu pe care se înalţă respectivele blocuri-turn. Lever House iese în consolă dincolo de elementele de susţinere, permiţînd marii suprafeţe de sticlă transparentă să reflecte oraşul şi cerul ca o oglindă strălucitoare. Eliminînd parterul şi reducînd la un număr minim stîlpii de susţinere din oţel, arhitecţii au creat o mică grădină publică şi o cale de acces la nivelul străzii.

Seagram Building a fost numită de proiectanţii ei, Miës van der Rohe şi Philip Johnson, „Turnul luminii". Deschisă la nivelul parterului, clădirea se reazemă pe piloţi, al căror funcţionalism e contracarat de bazinele şi grădinile îngropate într-o platformă de granit roz. Turnul, cu geamuri ambrate, se sprijină în consolă pe stîlpi din oţel brunat, dînd masei înalte un aspect graţios. Cu gustul său pentru eleganţă structurală, Miës trece dincolo de simpla utilitate, delectîndu-se cu zveltеţea clădirilor sale şi cu frumuseţea materialelor de construcţie. Deşi metale mai ieftine ar fi fost la fel de funcţionale, Miës se dovedeşte extrem de sensibil la calităţile şi posibilităţile materialelor pe care le alege. La Seagram Building finisajul brunat al liniilor ascendente este, alternativ, lis şi texturat, creîndu-se astfel un interesant aspect contrapunctic.

Le Corbusier, care era şi un pictor notabil, introduce un plus de culoare, poezie şi libertate în proiectele arhitecturii sale mai tîrzii. Biserica de pelerinaj Notre-Dame-du-Haut din Ronchamp (fig. 426), clădită în Munţii Vosgi din sud-estul Franţei, e o încîntătoare fantezie de forme sculpturale

libere în beton armat şi sticlă colorată. Un acoperiş ca o pravă ne aminteşte de sensul paleocreştin al cuvîntului „navă", anume „vas, corabie" care îşi croieşte drum pe mările furtunoase ale vieţii, spre un liman de izbăvire.

Măreţia exteriorului acestei biserici poate rivaliza cu splendoarea cadrului natural, dar interiorul are proporţii familiare, omeneşti (fig. 427). Cu ani înainte, Le Corbusier şi colaboratorii săi elaboraseră un sistem de proporţii bazat pe unitatea de 2,30 m — aproximativ înălţimea la care poate ajunge un om de statură medie ridicîndu-şi braţele vertical. Folosind această unitate în calcule, arhitectul era convins că poate realiza la construcţiile sale dimensiuni menite să dea fiinţei umane sentimentul propriului eu.

La interior, peretele sudic (fig. 427) ar putea prea bine fi una din marile reuşite înregistrate de istoria arhitecturii. Înclinarea, curbura şi masivitatea lui sugerează forţă vie, vitalitate, iar frumuseţea lui expresivă se naşte din rafinamentul inspirat cu care sînt coordonate deschiderile, nu numai prin diferenţe de scară, proporţii, culoare şi decoraţie, ci şi prin unghiurile glafurilor sau nişelor. Ici-colo, pe vitralii e scris acel vechi imn de laudă adresat Fecioarei: *Je vous salue Marie, pleine de grâce* (Ave Maria). La Ronchamp, Le Corbusier a creat un interior de o bogăţie şi complexitate ce corespund funcţional săvîrşirii tainelor bisericeşti.

În ultimii ani ai remarcabilei sale cariere, Frank Lloyd Wright primeşte, în sfîrşit, o comandă pentru construcţia unei clădiri în cel mai mare oraş al ţării sale: Muzeul „Solomon R. Guggenheim" din New York, un lăcaş al artei abstracte (fig. 428). Pentru Wright muzeul nu putea fi un ansamblu de compartimente în formă de cutie, ci un flux continuu de spaţiu expoziţional, în care ochiul să nu întîlnească nici o obstrucţie. Pentru a atinge acest scop, el a proiectat o unică sală circulară, din beton armat, avînd aproape 30 m în diametru, cu un cilindru gol în centru, peste care se ridică, la 28 m deasupra

solului, o cupolă de sticlă armată (fig. 429). În jurul sălii, pe o lungime de 400 m, se înalţă în spirală, pe şase niveluri, o rampă în consolă avînd o pantă de 3% şi lărgindu-se de la 5,18 m în partea inferioară pînă la circa 10 m în cea superioară. Ea poate primi fără aglomerare masa de public, care se deplasează uşor în sus sau în jos. Vizitatorii pot lua liftul pînă la nivelul cel mai înalt, coborînd apoi pe îndelete, sau pot porni de jos, urcînd rampa. Ei au posibilitatea să vadă exponatele de aproape, la nivelul privirii, sau să cuprindă simultan trei etaje, de-a curmezişul sălii deschise.

Pier Luigi Nervi şi Eero Saarinen obţin, prin rezolvarea plină de imaginaţie a problemelor arhitecturii contemporane, o sinteză viabilă ce satisface nevoile funcţionale ale publicului fără a sacrifica frumuseţea proiectului ori a stilului. Palazzetto dello Sport (fig. 430, 431) este, aşa cum arată numele, o sală de sporturi — construită la Roma pentru Jocurile Olimpice din 1960. Coloanele din beton armat, în formă de Y, par nişte cariatide, sugerînd figura umană cu braţele întinse în sus într-un efort muscular colectiv de susţinere a acoperişului.

Noua tehnologie oferă multe soluţii constructive în domeniul realizării cupolelor. „Domurile geodezice" ale lui Buckminster Fuller acoperă, vădind graţie şi rezistenţă, mari spaţii bine iluminate. „Balonul cel mare al lui Bucky" — aşa cum au numit prietenii lui proiectul pavilionului S.U.A. la Expoziţia de la Montreal (1967) — este o sferă cu diametrul de 76 m şi înălţimea de 61 m, închizînd un spaţiu de 200.000 m.c. (fig. 432). Construcţia este alcătuită din elemente metalice prefabricate, care susţin acoperişul de masă plastică. Aceste „domuri geodezice" sînt utile pentru adăpostirea unor complexe industriale, stadioane şi sere. Fuller a propus realizarea unui dom care să acopere o suprafaţă cu diametrul de cîţiva kilometri pătraţi din centrul Manhattanului (fig. 433), permiţînd controlul factorilor climatici; s-ar elimina astfel căldura excesivă, frigul, ploaia, vîn-

tul, chiar şi insectele, rămînînd însă vizibile soarele, luna şi stelele.

Pentru Trans World Flight Center, Saarinen a creat forme din beton, cu curburi graţioase şi tensiuni dinamice, spre a reda ideea de zbor prin înfăţişarea exterioară şi interioară a unei aerogări (fig. 434, 435). Patru „aripi" mari de beton se sprijină pe elemente susţinătoare de formă abstractă, închizînd un interior remarcabil pentru spaţiul său elastic şi plasticitatea sa sculpturală. Absenţa totală a angularităţii face din interior şi exterior un carnaval de forme curbilinii. În Gateway Arch (Jefferson Westward Expression Memorial, St. Louis) (fig. 436), Saarinen a lansat în spaţiu un arc de o sublimă simplitate, făurit din oţel inoxidabil, ce se avîntă în sus la aproape 200 m, simbolizînd înaintarea spre frontiera de vest. Sub raport tehnic, el este un *arc catenar* — de forma unui lanţ în suspensie liberă între două puncte — avînd înălţimea egală cu lăţimea. În braţele goale la interior ale arcului sînt instalate lifturi, iar o scară spirală duce spre un observator situat în vîrf. Amplasat într-un parc de 34 hectare pe malurile fluviului Mississippi, acest arc — cel mai înalt din lume — poate fi văzut de la 50 km distanţă.

Moştenind romantismul lui Frank Lloyd Wright, arhitectul Louis I. Kahn din Philadelphia este unul din primii americani care au realizat o abatere semnificativă de la stilul internaţional cu „cutiile" lui înalte de oţel şi sticlă care după război au răsărit pe ambele laturi ale arterei Park Avenue din New York, ca şi pe multe alte străzi din Statele Unite. Dacă arhitecţii inspiraţi de şcoala Bauhaus se străduiau să dea construcţiilor un aspect aerat, uşor, negînd şi sfidînd greutatea materialelor şi a structurii ce le reuneşte, Kahn proiectează clădiri masive, a căror monumentalitate are grandoarea catedralelor gotice şi a templelor egiptene. Într-adevăr, ele ilustrează conflictul dramatic pe care îl găseşte arhitectul în materialele şi tehnicile de con-

 strucţie. Kahn vrea ca edificiile sale să fie „lizi-

bile", și întrucît aceste edificii dezvăluie felul în care sînt lucrate, el consideră că pot fi „citite". Socotit ca unul din cei mai mari „creatori de formă" din vremea noastră, Kahn cercetează articulațiile, rosturile și materialele nefinisate din construcțiile sale, găsind acolo adevăratul temei al bogăției ornamentale.

Printre arhitecți, Kahn nu se identifică cu cei care pretind că rezolvă problemele puse de client, ci cu proiectanții-artiști, care vor să ofere „o grupare de spații la care nici n-a visat clientul". În consecință, el cere deplină libertate în programarea felului de utilizare a construcțiilor sale. A obținut aceasta, bunăoară, de la doctorul Jonas Salk, care a indicat, în cazul Institutului de Studii Biologice „Salk" (fig. 437), doar ca laboratorul să cuprindă 930 m^2 de spațiu de lucru pentru fiecare echipă de 10 cercetători. Iar cînd Kahn a constatat că e în dezacord cu biologii cu privire la programul lor de lucru, a început să le reorienteze atitudinea: „N-am urmat dispozițiile savanților, care spuneau că sînt atît de absorbiți de munca lor, încît chiar și la ora mesei dau doar deoparte eprubetele de pe mese și mănîncă acolo. I-am întrebat: «Nu e obositor să auziți mereu zgomotul frigiderului, al centrifugelor și al ventilatoarelor?» «Ba da», mi-au răspuns ei, «e un zgomot teribil». Așa că nu i-am mai consultat despre ceea ce trebuia să fac. Am înțeles că trebuie să existe o zonă cu aer curat și oțel inoxidabil, și o alta cu covoare și mese de stejar".

Pentru a-și stabili programul, Kahn pune întrebări simple, directe, ca acestea: „Ce trebuie să fie acest spațiu?" sau: „La ce folosește această clădire?" Scopul lui este să descopere programul adecvat și să-i dea viață arhitecturală. „Cînd proiectez o școală, caut natura școlii, nu doar soluția pentru o școală. E nevoie de aceasta pentru a avea o vedere unitară asupra multelor probleme puse de spații și de dotările lor".

Un asemenea mod de gîndire, proaspăt și tinzînd spre esențe, nu putea să nu ducă la inovații

în ceea ce Kahn consideră a fi cele două mari probleme din proiectarea clădirilor: relația dintre lumina naturală și „măruntaiele" construcției (lifturi, instalații de climatizare, closete etc.), pe de o parte, și principalele spații de lucru și de locuit, pe de alta. Cele dintîi constituie pentru el spații „de serviciu". Dispunînd aceste spații în jurul celor „servite", el le integrează în estetica proiectului, astfel încît ele nu sînt numai complementare spațiilor utile, dar și creează formele izbitoare ce dau clădirilor lui Kahn aspectul lor specific de monumentalitate expresivă.

La Institutul „Salk" din La Jolla, California, două corpuri de laboratoare sînt dispuse față în față, despărțite printr-o curte interioară și „legate pe sub pămînt printr-un masiv sistem tehnic" (fig. 438). Deasupra fiecăruia din cele trei niveluri de spațiu deschis, cu laboratoare, se află, în chip de plafon, cîte un nivel de 3 m, cu destinația exclusivă de a satisface cerințele cercetării biologice desfășurate la nivelul inferior. Se creează astfel posibilitatea ca serviciile și cercetarea să se desfășoare concomitent, fără a se stînjeni între ele. Pe lîngă laboratoare se află unități de dimensiuni mai mici: spre curtea interioară mai multe cabinete de studiu; pe latura opusă, spre ocean — mai multe turnuri pentru servicii; la un capăt — birouri; la celălalt — ateliere mecanice.

Aspectul neobișnuit al clădirii se datorește plăcilor de beton, pe suprafața cărora au rămas urmele cofrajelor. Pentru a le înfrumuseța s-au introdus în orificiile tiranților, după scoaterea cofrajelor, mici dopuri de plumb. Kahn a proiectat institutul ca o construcție funcțională, dar i-a dat și o calitate umană, „un sens de prezență a omului". În clădirea Institutului „Salk" din La Jolla, arhitectul a creat un ambient menit să „absoarbă întreaga capacitate de simțire a oamenilor care îl ocupă".

În revoltă deschisă față de mitul și tradiția arhitectului-erou, cu opera sa monumentală înăl-

ţîndu-se sublim, ca un monument, peste tot ce o înconjoară, se află Robert Venturi (un fost student al lui Kahn), de la firma „Venturi & Rauch" din Philadelphia, şi soţia sa, Denise Scott Brown, proiectantă. Titlurile unei cărţi de Venturi — *Complexitate şi contradicţie în arhitectură* (1966) şi ale celor două studii scrise de el — *Ce ne învaţă Las Vegas* şi *Ce ne învaţă Levittown* — sugerează contestarea pe care aceşti noi arhitecţi-proiectanţi au lansat-o dogmei moderniste. Notînd că mediul ambiant, mai mult decît monumentele, constituie realitatea înfăptuirilor omeneşti, soţii Venturi afirmă că „lumea nu poate aştepta pînă ce arhitectul îşi clădeşte utopia, iar arhitectul trebuie să se îngrijească nu de ceea ce ar trebui să existe, ci de ceea ce există, şi să vadă cum ar putea îmbunătăţi acum ceea ce există. Iată un rol mai modest pentru el decît vrea să accepte curentul modern". Astfel soţii Venturi abordează ambientul urban aşa cum este el, căci există, iar întrucît există, ei studiază banda şoselei şi subîmpărţirile ei, pentru a vedea cum şi de ce aceste trăsături omniprezente şi disprefuite ale scenei moderne pot face haosul funcţional.

Cu pătrundere şi putere de analiză, soţii Venturi au studiat retrogresiv istoria stilului şi a simbolismului, venind cu o nouă concepţie arhitecturală, în stare să răspundă vitezei şi mobilităţii unei societăţi prinse în ciclul fără sfîrşit al schimbării stilurilor de viaţă. Admiratori ai *pop art*-ei, ei acceptă, ca premise, banalul, ca şi modalităţile ieftine, eficiente, practice prin care cultura de masă îşi atinge ţelurile. Dar, asemenea pop-artiştilor, ei au pregătirea, inteligenţa şi ironia cerute de recursul la paradox şi de o poziţie nonconformistă. Venturi afirmă că, renunţînd la decoraţie, arhitecţii moderni manipulează formele structurale pînă ce întreaga clădire dobîndeşte calitatea unei sculpturi decorative. Folosind teoria construcţiei ca simbol, ei citează amplasarea, lîngă şosea, a unei clădiri în formă de raţă (secţia de desfacere a unei ferme avicole unde se

creşteau raţe) şi spun că proiectează „raţe" şi „şoproane decorate". Soţii Venturi consideră chiar că „strada mare", cu idealurile ei provincial-materialiste, e aproape acceptabilă. Deviza lui Miës van der Rohe (vezi fig. 425) era: „Mai puţin înseamnă mai mult". Soţii Venturi răstoarnă această deviză şi spun că „mai mult nu înseamnă mai puţin".

Adoptînd etichetarea pe care le-a făcut-o, pentru a-i jigni, un modernist ofensat, soţii Venturi îşi califică munca drept „tăcută şi obişnuită", dar ei filtrează mereu obişnuitul prin gustul şi erudiţia lor, pînă cînd el se transformă în neobişnuit. Un exemplu îl avem în Guild House (fig. 439) — un bloc de locuinţe comandat de Societatea quakerilor pentru adăpostirea chiriaşilor în vîrstă care doreau să rămînă în vechiul lor cartier — o zonă mic-burgheză din Philadelphia. Cu nespusă candoare, clădirea aminteşte de „locuinţele tradiţionale din acest oraş, sau chiar de vechile case de raport de la începutul secolului nostru". Dar tot felul de elemente trădînd o anumită afectare stilistică — faţada puternic marcată; adîncitura de umbră a intrării; alinierea spre extremităţi — în stînga şi în dreapta — a ferestrelor, simple, uşor supradimensionate, dar de tip obişnuit, glisante; forma centrală arcuită, pe un fond general rectiliniar; banda orizontală albă, îngustă, de la nivelul ultimului etaj; coloritul materialelor; numele scris ca o firmă de cinematograf; adaosul de pe acoperiş, pur decorativ, nefuncţional — un ornament din sîrmă avînd forma unei antene de televiziune — toate ne dezvăluie că sînt opera unei inteligenţe foarte personalizate, caracteristice şi îl determină pe spectatorul avizat să mai privească o dată, spre a descoperi de ce banalul pare atît de nebanal. Este o realizare complexă şi contradictorie, la fel ca viaţa, iar într-o vreme cînd costul construcţiilor face ca banalul, obişnuitul să fie inevitabil, ea se poate dovedi un răspuns valabil la cerinţele contra-

 dictorii, complexe ale vieţii moderne.

IDEILE: EXISTENȚIALISMUL

Veacul al XX-lea a adus mari progrese în cunoașterea științifică, utilizarea energiei nucleare, dezvoltarea comunicațiilor electronice, comoditatea transportului aerian cu reacție, computerizarea informațiilor, exploatarea resurselor naționale, explorarea Lunii și a planetelor, ca și schimbări remarcabile în modalitățile omului de a-și percepe lumea prin artă, muzică, poezie și literatură. Totodată veacul a adus cumplitele masacre ale celor două războaie mondiale, conflictele din Coreea și Indochina, tentativele de genocid la scară mare, o discrepanță tot mai netă între foloasele bogăției pentru unii și lipsurile sărăciei pentru alții, ca și perspectiva nimicirii întregii umanități.

Bomba a creat, practic, pentru toți o stare de spirit apocaliptică; ea stăruie ca un memento asupra vieții și artei contemporane. Distrugerea potențială a planetei a subminat sentimentul de continuitate vitală, ideea de viitor, fie pe tărîm biosferic, în supraviețuirea prin copii, fie pe cel teologic, în credința despre o viață viitoare, fie pe tărîmul naturii, în existența ei prin nesfîrșite ere de timp geologic, fie pe cel al creativității, în influența operelor noastre asupra generațiilor încă nenăscute. Posibilitatea unui sfîrșit brusc al speciei umane a provocat o dezorientare psihologică datorită căreia trecutul ne pare învechit, ba chiar detestabil pentru a fi dus la acest impas ce face prezentul van și fără sens, iar viitorul ridicol și incert. Firește, această atitudine se reflectă în arte, unde evaluarea critică a lucrărilor contemporane prin vechile norme clasice de măiestrie și perfecțiune nu mai este validă și unde formele tradiționale s-au fragmentat și dezintegrat. Artiștii pot crede acum că ei creează doar pentru clipa de față, nu și pentru viitor, iar multe opere sînt pătrunse de un sentiment neodadaist de absurditate și zădărnicie. În fond, dacă nimic nu durează, la ce bun să mai scrii, să pictezi ori să compui? De ce să nu consideri arta doar ca o teh-

nică a imaginației, ca o inspirație sau fantezie de moment? Ce altceva e un *happening* dacă nu o experiență imediată ce apoi încetează să mai existe?

Și totuși, o asemenea confruntare cu pieirea poate fi cel mai mare imbold către afirmarea vieții. Așa cum vedem din căutarea asiduă a cunoașterii și din elanul cu care sînt gustate artele, viața „pe marginea prăpastiei" face să conteze fiece clipă. Și nimeni nu este mai conștient de aceasta decît artistul. Poet, pictor sau compozitor, impulsul său de a crea opere ce dezvăluie nenumăratele aspecte născute din atitudini, concepții și stiluri de viață omenești e irezistibil.

Dintre toate filosofiile epocii recente, *existențialismul* se apropie, poate, cel mai mult de înțelegerea situației generale a artelor în clipa de față. Omul rațional aristotelic și cartezian afirma: „Cuget, deci exist". Un om mai emotiv, mai romantic ar putea spune: „Simt, deci exist". Deslușirea esențelor, faptelor, acțiunilor și atitudinilor primare constituie afirmarea existenței sale. Existențialismul întinde o largă umbrelă ideatică peste cea mai amplă gamă de opțiuni, posibilități și împrejurări. Ea poate cuprinde pesimismul și optimismul, tragedia și comedia, speranța și deznădejdea, credința și scepticismul, absurdul și seriosul, banalul și sublimul, distrugerea și creația, negarea și afirmarea, respingerea și acceptarea, plus toate nuanțele intermediare. În muzică, existențialismul permite *happening*-urilor improvizatorice ale lui John Cage să coexiste cu computerizarea matematică a compozițiilor programate de Milton Babbitt. Gîndirea existențială permite, de asemenea, abstract-expresioniștilor să-și dezvolte stiluri individuale în perimetrul abstracției. Stilul acestora, solemn, implică un profund angajament față de imaginea ordinii prin enunțuri cuprinzătoare, de dimensiuni epice. Filosofia existențială acceptă, la fel de bine, reducerea la absurd practicată de neodadaism și de *pop art*, ca și asamblajele suprarealiste de obiecte eteroclite pe care le găsim în lucrările lui Robert Rauschenberg. Trebuie să ne întrebăm mereu: Ce înseamnă a exista?

Cum este existența umană? Cum ne simțim ca oameni? În această lume de infinite posibilități, necesarmente o alegere sau o acțiune nu se naște din, nu se îndreaptă către, nu se face pentru nimic altceva. Totul *poate* exista, dar nimic nu *trebuie* să existe. Prin prisma existențială se poate considera că orice manifestare artistică se apropie de condiția naturii statice din pictură — totul este, nimic nu devine, și nici nu trebuie să devină.

În lumea lui Jean-Paul Sartre existența precedă esența. Mai întîi omul trebuie să existe, să-și proiecteze imaginea, să se autodefinească și să-și facă portretul prin acțiunile și prin operele sale de artă. Omul este osîndit să fie liber, și singura graniță a libertății sale este libertatea însăși. Unul din corolarele gîndirii lui Sartre este absurditatea esențială a vieții. Așa cum apare în arta și în teatrul existențialist, noțiunea de absurd capătă o culoare foarte sumbră, fără nimic ușuratic în ea. *Așteptîndu-l pe Godot*, o piesă scrisă de Samuel Beckett în 1953 (și, totodată, o parafrază la expresia „așteptîndu-l pe Dumnezeu" a filosofului existențialist Martin Heidegger), se desfășoară într-o serie de episoade fără legătură, care exprimă nesfîrșita plictiseală și zădărnicie a vieții. Așa cum spune Macbeth atunci cînd îl copleșește tragedia,

> *Dar mîine, mereu mîine, mereu mîine,*
> *Cu pas mărunt se-alungă zi de zi,*
> *Spre cel din urmă semn din cartea vremii,*
> *Și fiecare „ieri" a luminat*
> *Nerozilor, pe-al morții drum de colb.*
> *Te stinge dar, tu candelă de-o clipă,*
> *Că viața-i doar o umbră călătoare,*
> *Un biet actor ce se frămîntă-n scenă*
> *În ceasul lui, și-apoi l-ai și uitat:*
> *Un basm de zbucium plin, spus de-un nebun,*
> *Și fără nici un rost!*
>
> (*Macbeth*, trad. Ion Vinea, ESPLA, 1957)

Pentru Sartre moartea este absurditatea finală. El ar fi fost de acord cu Leonardo da Vinci, care spune că tocmai atunci cînd credea că învață să trăiască, de fapt învăța doar să moară. Paradoxal, nu putem cunoaște viața pînă cînd nu avem de înfruntat moartea, nu putem sesiza afirmarea pînă cînd nu întîlnim negarea. Tot ce este viu — om sau altă făptură — se află sub o permanentă condamnare la moarte. Nu poate exista lumină fără întuneric, zi fără noapte. În viață găsim totdeauna prezența nemijlocită a morții, în victorie spectrul înfrîngerii, în orice bucurie amenințarea tristeții.

Mergînd mai departe pe linia gîndirii recente, existențialismul și partenera sa mai sistematică, *fenomenologia*, au abordat toate implicațiile cunoașterii obiective născute din știința modernă. Astronomii ne-au dezvăluit că „multiversul" din jurul Pămîntului a apărut în urma uneia sau mai multor explozii cosmice, sistemul nostru solar fiind doar un produs secundar al acestora. Orice organizare percepută de noi devine nu o parte a realității cosmice, ci doar o creație mentală pe care un intelect individual o aplică acesteia. Într-o carte de mare interes și forță logică, *Întîmplare și necesitate* (1970), biochimistul Jacques Monod, laureat al premiului Nobel, afirmă, că în vremuri străvechi, din pură întîmplare s-au combinat cîteva proteine și cîțiva acizi nucleici, realizînd cumva metabolismul și reproducerea celulară. El remarcă: „Ne-ar plăcea să ne putem ști rod al necesității, inevitabili, ursiți din vecii vecilor. Toate religiile, aproape toate filosofiile și chiar o parte a științei stau mărturie strădaniei eroice, neobosite o omenirii de a-și nega, cu înverșunare, propria sa accidentalitate".

Omul, așadar, se confruntă cu un mediu indiferent la speranțele și temerile lui, orb la arta lui, surd la poezia și muzica lui. El este, în sfîrșit, singur în imensitatea unui multivers ce nu-i este ostil, nici binevoitor, ci cu totul neutru. S-au dus, pe aripile vîntului existențialist, zeii și păcatul originar, eroii și ticăloșii, ficțiunea tribală a unui popor ales, determinismul eredității și mediului ambiant, s-au dus, de asemenea, prejudecățile trecutului. Dintr-o dată au fost înlăturate toate tabuurile, credințele religioase, codurile mo-

rale, tradiţiile populare. În ciuda ideologiilor mitice, religioase şi filosofice născute peste veacuri spre a afirma existenţa unor legi cosmice eterne, în ciuda mulţimii de structuri sociale formate din vremea omului de Cro-Magnon şi pînă astăzi, în ciuda înmulţirii prodigioase a cunoştinţelor umane de tot felul de-a lungul veacurilor, în ciuda tuturor istoriilor ce se desfăşoară conform unui plan evolutiv, necesar şi favorabil ce afirmă ascensiunea omului, tot ce ne poate arăta suma cunoaşterii şi experienţei umane este că omul se confruntă cu un abis nemăsurat, cu o groaznică singurătate şi cu o totală izolare.

Aşadar omul trebuie să se privească acum drept în ochi, să decidă liber şi să-şi ia răspunderea pentru propriul său patrimoniu. Numai el stăpîneşte sensul şi valorile pe care le acceptă ori respinge. Omul se află, de fapt, în faza haosului primordial şi este o mare iluzie că ar fi părăsit-o vreodată. Confruntat cu o infinitate de opţiuni, el poate crea un nou ansamblu de valori, un nou umanism, noi modalităţi de expresie în artă — noi, fiindcă aceste valori nu sînt imperative categorice venite de sus, valabile pentru totdeauna, ci fiindcă ele sînt ale omului şi numai ale lui, un nou legămînt într-o lume nouă în care el vrea să trăiască, să se mişte, să-şi consume existenţa. Omul este singur, el pur şi simplu *este*. Dar a fiinţa poate să însemne că omul e în stare să fie un animal creator. Împărăţia spirituală, puterea creatoare şi slava deplină se află acum înăuntrul omului însuşi.

În concepţia existenţialistă despre lume, orice operă de artă este un act de creaţie în pofida neantului. Artistul poate face ceva sau nimic, poate ajunge zeu sau fiară, Prometeu sau Lucifer. Mitologia devine realitate în măsura în care metafora şi ficţiunea sînt roade ale imaginaţiei oamenilor şi fapte pentru că oamenii au crezut în ele, au acţionat în temeiul lor, au scris, au clădit, au sculptat şi au compus datorită lor.

Importantă pentru publicul contemporan, ca şi pentru artistul modern, este marea dezvoltare a

cunoştinţelor despre trecut şi prezent, plus facilitatea accesului la vastul corpus de literatură, artă şi muzică moştenit din veacuri. Multitudinea de tehnici ce îi stau la dispoziţie, extraordinara lărgire a orizontului experienţei umane şi existenţa unor cadre de referinţă multinaţionale şi internaţionale, oferă artistului, ca şi publicului său, un număr nelimitat de opţiuni. Acestea variază de la cele tradiţionale pînă la cele experimentale, de la mînuirea unor formule matematice pînă la *happening*-uri aleatorice, de la entităţi logice şi ciclice (ca în cazul simfoniilor şi dramelor clasice) pînă la oglindiri fragmentare ale unei lumi destrămate şi deformate, de la repertoriul istoric în înregistrări şi în execuţii directe pînă la jungle acustice şi colaje electronice, de la reînvierea unor tehnici străvechi ca mozaicul şi fresca pînă la fantezii în plexiglas şi mase plastice, de la sculpturi statice aşezate stabil pe piedestale pînă la mobiluri şi la arta cinetică, de la lucrări realizate într-o singură tehnică pînă la mixturi de diferite arte. Astfel că, atunci cînd este vorba de a face ceva, încurcătura se naşte din aceea că se pot face foarte multe lucruri.

Toată arta trecutului şi prezentului devine contemporană prin prezenţa ei vie acum şi aici. Într-un sens mai larg, arta secolului al XX-lea nu este numai abstracţie. Cubism şi expresionism, muzică aleatorică şi computerizată, clădiri înalte din oţel şi sticlă — iată doar cîteva dintr-o vastă gamă de opţiuni. Căci toate artele omului, din toate timpurile şi de pe toate meleagurile, sînt acum artă contemporană. Partenonul, catedrala din Chartres, Capela Sixtină, la fel de bine ca Muzeul Guggenheim, Lincoln Center şi Trans World Flight Center, picturile lui Giotto, Rembrandt şi Picasso, muzica lui Bach, Wagner şi Stravinski—toate există într-un prezent dilatat. În ultimă analiză, cititorul, spectatorul, ascultătorul contemporan este cel care decide dacă îl va citi pe Platon sau pe Sartre, dacă va privi statuile lui Praxitele sau pe cele ale lui David Smith, dacă

 va asculta un cînt gregorian sau o compoziţie

computerizată a lui Babbitt. Contururile trecutului, prezentului și viitorului se estompează, tot așa cum în pictura cubistă și abstract-expresionistă spațialitatea se aplatizează. În literatura, muzica și filmul anilor noștri timpul este trăit într-un continuum curgător, ca în vise, cu reveniri în urmă și salturi înainte. Prim-planul, planul intermediar și fundalul, începutul, mijlocul și sfîrșitul, trecutul, prezentul și viitorul, toate se îmbină lalolaltă. Noul este și vechi, iar vechiul este mereu nou.

Tot ce are omul în stăpînirea sa se cheamă scînteia vieții și o clipă de timp. Dacă el alege viața creatoare, creativitatea lui poate genera forțe și forme noi. Din spațiul lăuntric al minții și din bogăția experienței, artistul surprinde un tablou al ordinii, chiar dacă această ordine pare a fi haos inventat sau dirijat (așa cum poate reieși din unele opere de artă contemporane). Fie că își trage inspirația din natură, din ruine clasice, dintr-un supermagazin sau din hala de vechituri, artistul, are din timpuri străvechi, prerogativa de a găsi poezie acolo unde nimeni altul n-a remarcat-o mai înainte.

Și astfel omul a ajuns, de fapt, pe marginea unui viitor insondabil, regăsindu-se totodată în haosul primordial, cînd „pămîntul era pustiu și gol, iar peste fața adîncului de ape era întuneric". Privind în urmă la vasta panoramă a experienței umane ne amintim și înțeleptele vorbe: „Ce a fost va mai fi, și ce s-a făcut se va mai face; nu este nimic nou sub soare".

Acum cînd omenirea poate reafirma forța creativă, artele devin focare ale acestei reafirmări. În „mîndra lume nouă" ce ni se așterne în față, artiștii plastici găsesc teren pentru realizările lor, arhitecții moderni văd în nevoile unei societăți pluraliste un nou imbold la acțiune, scriitorii descoperă multe căi de comunicare prin noile mijloace, iar compozitorii de azi savurează posibilitățile noilor sunete.

Aceasta este, deci, chemarea stimulatoare a epocii noastre. Căci omul poate căuta banalitățile

și sublimitățile vieții, poate sări în gura prăpastiei, se poate bălăci în tina primordială sau poate crea o anumită ordine într-o lume a artelor și ideilor. Precum spune filosoful Nietzsche în *Așa grăit-a Zarathustra*, spre a putea da naștere unei stele dănțuitoare trebuie să ai haosul în tine: „Și vă spun vouă: încă aveți haosul în voi". Devine astfel cu putință să prevedem un luminos viitor creativ, o galaxie întreagă de „stele dănțuitoare". Căci dacă privim la lumea din jur, haosul pare cu adevărat inepuizabil.

CRONOLOGIE / Perioada postbelică

Istorie generală

1926 — 1927 Primele filme sonore
1939 Televiziunea intră în uz general
1942 Fisiunea nucleară, reacția în lanț și degajarea energiei atomice sînt realizate experimental la Universitatea din Chicago
1944 Jean-Paul Sartre formulează filosofia existențială în *Ființa și neantul*
1945 Bomba atomică este creată sub conducerea lui J. R. Oppenheimer și testată în New Mexico. La San Francisco se organizează Națiunile Unite. Orașul New York devine un centru artistic și muzical internațional
1947 — 1950 Wallace K. Harrison, cu o echipă internațională de arhitecți (printre care și Le Corbusier), construiește sediul O.N.U. din New York
1948 Se pun pe piață primele înregistrări microsion
1950 — 1953 Războiul din Coreea
1951 Reactorul-regenerator experimental nr. 1 (de la Argonne National Laboratory) transformă cu succes energia atomică în energie electrică
1952 Prima bombă cu hidrogen (termonucleară) este testată pe un poligon din Oceanul Pacific
1957 U.R.S.S. lansează primul satelit artificial al Pămîntului; S.U.A. își lansează primul satelit în 1958
1958 Arhitecții Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi și Bernard Zehrfuss construiesc sediul UNESCO la Paris cu concursul

artistic al lui Alexander Calder, Joan Miró, Henry Moore, Isamu Noguchi ș.a.

1961 U.R.S.S. lansează pe orbită primul satelit artificial pilotat; S.U.A. își lansează primul satelit pilotat în 1962

1962 Telstar, satelit de comunicații american

1962— 1966 La New York se construiește Lincoln Center: Library and Museum of Performing Arts (Skidmore, Owings & Merrill); New York State Theater (Philip Johnson); Metropolitan Opera House (Wallace K. Harrison); Philharmonic Hall (Max Abramowitz); Vivian Beaumont Theater (Eero Saarinen); picturi de Marc Chagall, Jasper Johns ș.a.; sculpturi de Alexander Calder, Henry Moore ș.a.

1963 Asasinarea președintelui John F. Kennedy

1964 Asasinarea pastorului Martin Luther King

1969 Astronauți americani pe Lună

1974 Încheierea cu succes a misiunii americane Skylab de fotografiere a sistemului solar și de prospectare a resurselor Pămîntului

Arhitecți

1867 — 1959 Frank Lloyd Wright
1883 — 1969 Walter Gropius
1887 — 1965 Le Corbusier
1886 — 1969 Miës van der Rohe
1891 Pier Luigi Nervi
1892 — 1970 Richard Neutra
1895 R. Buckminster-Fuller
1901 — 1974 Louis I. Kahn
1902 Marcel Breuer
1906 Philip Johnson
1910 — 1961 Eero Saarinen
1925 Robert Venturi

Școala din New York
Prima generație: pictură abstract-expresionistă

1880 — 1966 Hans Hofmann
1903 — 1974 Mark Rothko
1904 — 1948 Arshile Gorky
1904 — William de Kooning
1904 — Clyfford Still
1905 — 1970 Barnett Newman
1910 — 1962 Franz Kline
1912 — 1956 Jackson Pollock

1912 — 1963 William Baziotes
1913 — 1967 Ad Reinhardt
1915 — Robert Motherwell

Prima generație: sculptură

1900 — Louise Nevelson
1903 — Seymour Lipton
1904 — Isamu Noguchi
1906 — 1965 David Smith

A doua generație: neodadaism și pop art

1887 — 1969 Marcel Duchamp
1923 — Roy Lichtenstein
1924 — George Segal
1925 — Robert Rauschenberg
1927 — John Chamberlain
1928 — Robert Indiana
1929 — Claes Oldenberg
1930 — Jasper Johns
1930 — Marisol
1930 — Andy Warhol
1933 — James Rosenquist
1935 — Jim Dine

A doua generație: pictură cu cîmpul de culoare și pictură „optică"

1912 — 1962 Morris Louis
1922 — Jukes Olitski
1923 — Ellsworth Kelly
1923 — Sam Francis
1924 — Kenneth Noland
1926 — Jack Youngerman
1928 — Helen Frankenthaler
1933 — Sam Gilliam
1936 — Frank Stella

Artă minimală și conceptuală

1912 — Tony Smith
1914 — Bernard Rosenthal
1928 — Donald Judd
1928 — Sol LeWitt
1928 — 1972 Robert Smithson
1931 — Robert Morris
1933 — Dan Flavin
1935 — Carl André
1936 — 1970 Eva Hesse
1939 — Richard Serra
1941 — Bruce Nauman
1944 — Michael Heizer
1945 — Joseph Kosuth

Noul realism

1927	—	Philip Pearlstein
1936	—	Alex Katz
1938	—	Janet Fich
1941	—	Chuck Close
1941	—	John de Andrea
1941	—	Richard Estes

Arta cinetică

1898	—	Alexander Calder
1912	—	Nicolas Schöffer
1922	—	Howard Jones
1925	—	Jean Tinguely

Informațiile cuprinse în această cronologie se opresc la anul 1974, cînd a apărut ediția după care s-a efectuat traducerea.

GLOSAR

abacă La o coloană, elementul superior al capitelului; elementul pe care se sprijină arhitrava.

absidă Spațiu larg, în formă de nișă, de regulă semicircular, prelungind interiorul unor forme arhitecturale ca bazilica romană sau creștină. Cel mai adesea absida se află în capătul răsăritean al unei nave de biserică și adăpostește altarul principal.

abstract Vezi abstracție și abstractizare.

abstractizare Procesul de subordonare al aspectului real al formelor din natură unui concept estetic de formă compusă din figuri, linii, culori, valori etc. De asemenea, procesul de analiză, simplificare și distilare a esenței din natură și din experiența senzorială. Contrariul concretizării.

abstracție În artele vizuale, esențialul mai curînd decît particularul, în anumite cazuri chiar idealul.

academie Derivă din numele crîngului Akademeia, unde Platon își ținea seminarele filosofice. În istoria modernă (de la Academia de arte frumoase din Franța) termenul a fost deseori aplicat formelor conservatoare, tradiționale. El a ajuns să desemneze o instituție culturală și artistică ce asigură un proces educațional și are o anumită responsabilitate în păstrarea normelor.

a cappella Termen italian însemnînd „în stil de capelă", adică executat de voci umane, fără acompaniament instrumental.

acompaniament Muzică ce susține execuția unui solist sau a unui grup de interpreți; muzică subordonată melodiei.

acord Combinație de trei sau mai multe sunete, executate simultan.

acustică Parte a fizicii care studiază natura și caracteristicile sunetelor.

adagio Cuvînt italian însemnînd „lent"; în muzică este o indicație pentru executant.

agitato Cuvînt italian însemnînd „agitat", „neliniștit". În muzică este o indicație pentru executant.

agora În orașele Greciei antice, piața publică unde populația putea să se adune și să țină întruniri.

alămuri Instrumente de suflat din alamă (trompeta, trombonul, tuba și altele), avînd mușticuri metalice și o formă tubulară cu deschidere evazată.

alegorie Exprimare prin intermediul simbolurilor, menită să aducă o generalizare sau un comentariu moral mai eficace asupra experienței umane decît s-ar putea obține prin mijloace directe, literale.

allegro Cuvînt italian însemnînd „repede", „vioi" sau „vesel". În muzică, indicație pentru executant.

altar La origine, o lespede sau masă de piatră pe care se depuneau ofrande sau se aduceau jertfe; în epoca creștină, parte a bisericii în care se săvîrșește taina împărtășaniei; centru de ritual și de închinare. Vezi și piesă de altar.

alto Registrul cel mai grav al vocii feminine; se mai numește și contralto. De asemenea, instrument cu același registru.

altorelief Vezi relief.

ambitus Întinderea totală a unei voci sau a unui instrument.

andante Cuvînt italian însemnînd „potrivit de lent". În muzică, indicație pentru executant.

ansamblu În muzică, grup de doi sau mai mulți executanți angajați în aceeași activitate.

antablament În arhitectură, porțiunea dintr-o clădire situată între capitelurile coloanelor și acoperiș. În arhitectura clasică el cuprinde arhitrava, friza, cornișele și frontonul.

antifonie Muzică în care alternează două sau mai multe grupări — voci sau instrumente.

antropomorfism Atribuirea de trăsături și calități omenești unor lucruri, viețuitoare sau procese din natură.

arc Vezi fig. 83

arcadă Element arhitectural compus dintr-un arc și elementele lui de susținere.

arc butant Suport de zidărie sau segment de arc ce preia împingerea unui perete, transmițînd-o unui contrafort situat lîngă corpul principal al clădirii. Este un element constructiv important în arhitectura catedralelor gotice.

arhitectură Știința și arta construcțiilor destinate uzului uman, incluzînd proiectarea, construirea și decorația lor.

arhitravă În arhitectura cu stilpi și lintouri, lintoul sau cea mai de jos parte a antablamentului, care se sprijină direct pe capitelurile coloanelor.

arhivoltă Mulură ce încadrează o arcadă.

arie Cîntec relativ complex pentru solist, cu acompaniament instrumental, inclus de regulă în cantate, oratorii și opere.

armonie Structura verticală sau pe acorduri a unei piese muzicale; știința acordurilor și a funcției lor, a relațiilor și înlănțuirilor acestora, a relațiilor ce se stabilesc între diferite centre tonale sau modale.

arpegiu Notele unui acord cîntate în succesiune, nu simultan, în ordine urcătoare sau coborîtoare, pe interval de una sau mai multe octave.

arte grafice Domeniu al artei plastice, la baza căruia stă desenul (în cărbune, creion, peniță etc.). Cuprind și tehnica reproducerii și multiplicării originalelor astfel realizate.

arte plastice Genuri de artă cărora le este specifică exprimarea prin imagini vizuale (pictură, sculptură, grafică etc.).

arte vizuale Acele forme de artă care se adresează simțului vizual: pictura, sculptura, desenul, grafica, arhitectura etc.

asamblaj Tehnica realizării unor opere de artă tridimensionale prin combinarea mai multor elemente — de pildă, obiecte găsite — într-un tot compozițional; operă de artă creată astfel.

atonalism Tehnică de compoziție muzicală care nu ține seama de legile tonale sau modale.

augmentare În muzică, o tehnică de încetinire a unei fraze sau teme prin lărgirea (de regulă, dublarea) valorilor notelor.

avangardă Termen de origine franceză, folosit pentru a denumi pe acei novatori a căror artă experimentală contestă valorile „establishment"-ului cultural sau chiar pe cele ale stilurilor de avangardă imediat precedente.

axă Linie imaginară ce trece printr-o figură, clădire sau grupare de forme și în jurul căreia se organizează elementele componente (direcția și concentrarea acestora definesc, în fapt, axa).

baladă Cîntec cu caracter epic, folosind de regulă o melodie simplă

balet Dans stilizat, cu caracter de spectacol, în care adesea concură elemente de subiect sau narațiune, costume, decoruri și acompaniament muzical.

bariton Voce bărbătească intermediară între tenor și bas.

bas Vocea bărbătească cea mai gravă. De asemenea sunetul cel mai grav în armonie și polifonie; vocea cea

mai gravă în lucrările corale; instrument avînd acest ambitus.

basorelief Vezi relief.

bas ostinat Bas ce repetă același desen muzical, în timp ce vocile superioare continuă să se dezvolte în variații.

basso Termen italian însemnînd bas.

basso continuo Vezi continuo.

bazilică Clădire în plan dreptunghiular, cu o absidă la un capăt sau la amîndouă; în arhitectura laică romană avea funcția de sală; ulterior a fost adoptată ca forma cea mai potrivită pentru nevoile arhitecturi bisericești creștine.

bemol Semn muzical indicînd coborîrea cu un semiton a notei pe care o precedă.

beton armat Material de construcție alcătuit din beton turnat peste bare sau țesătură de oțel.

boltă Acoperiș de zid sau de beton construit după principiile arcului. Vezi fig. 83.

boltă cilindrică Vezi fig. 83.

boltă în cruce Vezi fig. 83.

boltă în leagăn Vezi fig. 83.

boltă semicilindrică Vezi fig. 83.

bolțar Vezi fig. 83.

buiandrug Vezi lintou.

cadență Repetare a unor mișcări într-un anumit ritm. În muzică, formulă melodico-armonică plasată la sfîrșitul unei compoziții; pasaj (final, cu caracter de improvizație) în care executantul poate să-și desfășoare virtuozitatea.

canon Corpus de principii, norme sau reguli; criterii de stabilire a măsurii și proporțiilor. În muzică, compoziție polifonică la două sau mai multe voci, în imitație continuă.

cantată Termen italian desemnînd o piesă muzicală „cîntată" (spre deosebire de una executată instrumental — sonata). În muzica lui Bach, Scarlatti și Händel, compoziție cu mai multe mișcări, pentru soliști vocali, cor și orchestră, constînd din recitative și arii, pentru execuție laică sau bisericească. Mai scurtă decît oratoriul și, asemenea acestuia, deosebindu-se de operă prin lipsa elementului dramatic.

cantus firmus Cuvinte latine însemnînd „cîntec fix" — o melodie preexistentă pe care compozitorii din evul mediu și din epoca Renașterii o foloseau ca bază pentru piese polifonice, în suprapunere cu alte melodii.

capelă Biserică mică sau încăpere într-o biserică, într-un castel sau palat, conținînd un altar de cult.

capelă reionantă Capelă care se deschide spre deambulatoriu.

capitel Elementul superior al unei coloane, care asigură trecerea dintre fusul coloanei și lintou sau arhitravă.

careu În biserica cruciformă, spațiul rezultat din intersecția navei cu transeptul.

carton Studiu pregătitor pentru o compoziție picturală (mai ales frescă).

catarsis Degajarea și purificarea emoțiilor prin trăire artistică, avînd ca rezultat înnoirea și înălțarea spirituală.

catedrală Biserica principală a unei dioceze, în care se află jilțul episcopului (cathedra). S-a bucurat, prin tradiție, de forme arhitectonice mărețe, monumentale.

cathedra Jilț episcopal. Echivalent latin: sedes („scaun").

cella Sală de cult închisă, fără ferestre. Elementul principal al unui templu clasic, conținînd statuia zeului protector.

chanson de geste „Cîntec despre fapte eroice" (fr.) Poem epic scris în franceza veche (sec. XI—XIII) și menit a fi executat de trubaduri.

cheie În muzică, semn convențional așezat la începutul portativului, indicînd poziția unei note (sol, fa, do) și, în funcție de aceasta, poziția tuturor celorlalte note.

cheie de arc Vezi fig. 83.

civilizație O cultură aflată într-un stadiu avansat de autorealizare și caracterizată printr-un grad înalt de eficiență și creativitate în domenii ca economia, organizarea socială, știința, artele etc.

cînt În muzica liturgică, melodie pentru voce sau cor, monofonă, fără acompaniament, executată în ritm liber.

cîntec Text literar pus pe muzică pentru execuție vocală, cu sau fără acompaniament muzical.

cînt gregorian Muzică liturgică numită astfel după papa Grigore I (590—604), care a codificat diferitele cîntece practicate la vremea sa într-un singur corpus muzical. Execuția era monofonă, cu melodii neacompaniate, cîntate în ritm liber de către soliști și cor.

claire-voie Porțiunea superioară a pereților unui lăcaș bisericesc, în care sînt practicate numeroase ferestre menite să asigure iluminarea.

clasic Referitor la civilizațiile Greciei și Romei antice și la imitațiile stilistice de mai tîrziu ale antichității apusene; ajuns la perfecțiune (indiferent de perioadă, stil sau formă artistică).

claustru Galerie acoperită, avînd de obicei arcade, aflată în latura sau în jurul unei curți interioare mănăstirești.

claviatură Sistemul tastelor (clapelor) la instrumente ca pianul, orga sau clavecinul.

coda Termen italian („coadă") folosit în muzică pentru a desemna porțiunea finală a unei

mișcări sau compoziții și conținînd material tematic anterior, într-un fel de încheiere rezumativă.

colaj Termen de origine franceză, denumind o compoziție derivată din cubism și constînd din materiale disparate (bucăți de ziar, tapet, textile, pachete de țigări, fotografii etc.) lipite pe o suprafață plană.

colateral Vezi navă laterală.

coloană Stîlp sau reazem cilindric, avînd deseori trei părți distincte: bază, fus și capitel.

coloană angajată Element în formă de coloană inclus cel puțin pe jumătatea diametrului într-un zid cu care face corp comun.

colonadă Șir de coloane legate între ele, de regulă, prin lintouri.

coloretă Coloană mică avînd o funcție decorativă și constructivă.

comedie Operă dramatică avînd un subiect vesel, amuzant, menit să stîrnească ilaritatea spectatorilor.

compozitor Autor de lucrări muzicale.

compoziție Organizarea, dispunerea elementelor alcătuitoare într-o operă de artă.

compresiune În arhitectură, stare de solicitare a unui element constructiv sub acțiunea a două forțe egale coaxiale de sens contrar.

concert Execuție a unei lucrări muzicale în fața publicului; compoziție muzicală pentru orchestră, sau pentru unul ori mai multe instrumente cu acompaniament de orchestră.

concertino Grup de instrumente solistice într-un concerto grosso; concert instrumental de mici proporții, constînd de regulă dintr-o singură parte.

concerto grosso Compoziție orchestrală alcătuită din mai multe părți, în care un grup de instrumente soliste (concertino) cîntă în dialog cu întreaga orchestră.

concretizare Pentru artistul realist, procesul de redare a aspectelor exterioare ale formelor din natură, de reprezentare a lor cît mai palpabil și mai precis cu putință. Contrariul abstractizării.

consolă În arhitectură, o grindă sau un lintou care iese în afară punctului său de reazem.

consonanță Relație între două sau mai multe sunete de înălțimi diferite, din care rezultă o sonoritate plăcută, armonioasă, lipsită de tensiune. Contrariul disonanței.

construcție În sculptură, proces de realizare a unei forme prin reunirea și alăturarea unei game largi de materiale: lemn, carton, masă plastică, hîrtie, metal. Vezi și asamblaj.

continuo Procedeu contrapunctic folosit cu precădere de compozitorii barocului, în care o linie continuă de acorduri de bas susține părțile superioare ale

lucrării și este suficient diferențiată de ele pentru a crea o polarizare între continuo și melodia suprapusă. Numit și basso continuo, bas continuu, bas cifrat.

contrafort Element de susținere — constituind, de regulă, un stîlp masiv de zidărie sau de lemn — pentru un zid, un arc sau o boltă; slujește la a contracara împingerea laterală a acestor părți din construcție.

contralto Vezi alto.

contrapunct Combinarea a două sau mai multe linii melodice independente într-un tot muzical organic.

contrapunctic Referitor la contrapunct.

contur În artele plastice, linie care formează limita unei forme, definind-o în raport cu alte forme, și care este folosită expresiv pentru a sugera plinurile și golurile formelor, ca și deosebirile texturale.

conținut Vezi conținut expresiv.

conținut expresiv Îmbinarea formei cu subiectul, care dă semnificație operei de artă.

convenție Formulă, regulă sau tehnică elaborată de artist pentru a crea o uzanță ce îi aparține lui, dar poate fi comunicată și culturii din care face parte. Convenții există atît în domeniul formei, cît și în cel al conținutului, formînd vocabularul și sintaxa limbajului artistic. Ele pot simplifica anumite probleme de creație plastică (de exemplu, prin folosirea simbolică a unui singur copac pentru a reprezenta o pădure).

cor Grup de cîntăreți; în arhitectura bazilicilor, porțiunea situată în capătul estic, dincolo de careu, și putînd include absida, deambulatoriul și capelele rezionante; în teatrul grec antic, grup de cîntăreți și dansatori ce participă ca un personaj colectiv la desfășurarea acțiunii dramatice.

coral Executat de cor; cîntare bisericească cu o melodie simplă, executată pe mai multe voci sau la unison.

corintic Cel mai complex dintre cele trei ordine clasice de arhitectură a templelor, caracterizat prin coloane zvelte canelate, cu capiteluri bogat împodobite, ale căror forme decorative derivă din frunza de acant.

cornișă Element arhitectonic ce se proiectează orizontal în afara părții de sus a unui zid; în arhitectura clasică, elementul superior al antablamentului.

crescendo Termen italian indicînd mărirea progresivă a intensității pe un sunet sau fragment muzical.

criptă Încăpere boltită, aflată parțial sau total sub pămînt și constituind, de regulă, o ca-

pelă; în biserici se află sub cor.

cromatic Referitor la culori, la colorit; în muzică, referitor la o structură în care predomină semitonurile.

cruce grecească Cruce cu toate brațele de aceeași lungime.

cruce latină Cruce al cărei element vertical este mai lung decît cel orizontal.

culoare Calitate percepută în lumina directă sau la obiecte care reflectă lumina și care variază cu lungimea de undă a energiei luminoase, cu strălucirea masei de lumină și cu gradul în care obiectele absorb sau reflectă energia luminoasă ce cade pe ele; în pictură, culoarea este o caracteristică legată de reflexia și absorbția luminii, funcție de pigmentul ce dă vopselei identitatea sa vizuală primară.

culoare caldă Culoare situată în porțiunea roșu, portocaliu, galben (și, uneori, violet) a spectrului solar. Psihologic, are un efect stimulator; optic, pare a avansa.

culoare rece În general culoare din porțiunea albastru — verde — violet a spectrului. Psihologic, culorile reci tind să calmeze; optic, ele par deseori să se retragă în adîncime.

culori complementare Culori care, prin suprapunere, se neutralizează reciproc (dau culoarea albă), iar prin alăturare se intensifică reciproc.

culori primare Orice grup de trei culori, fiecare putînd fi obținută prin amestecul celorlalte două și care, combinate în proporții convenabile, dau orice culoare. În tehnica picturală se consideră culori primare roșu, galben și albastru; în lumina „albă", naturală, culorile primare sînt roșu, verde și albastru.

cult Totalitatea ritualurilor unei religii; credincioșii respectivi.

cupolă Boltă emisferică (teoretic, un arc rotit în jurul axei sale). Vezi fig. 83.

cvartet de coarde Formație muzicală constînd din două violine, violă și violoncel; de asemenea, piesă în formă de sonată pentru o astfel de formație.

dans Succesiune organizată ritmic de mișcări ale corpului, executată, de regulă, pe un fond muzical.

deambulatoriu Galerie semicirculară în jurul absidei sau corului unei biserici, într-un claustru sau de-a lungul peristilului unui templu grec antic.

desen Procedeu prin care un artist, folosind creionul, creta sau acuarela, realizează forme pe o suprafață (de regulă pe hîrtie sau pînză).

dezvoltare Tratare melodico-ritmică a unui motiv sau a unei teme pe parcursul unei lu-

crări muzicale; secțiunea mediană a formei de sonată.

diez Semn muzical ( ) indicînd urcarea cu un semiton a notei pe care o precedă.

diminuare În muzică, tehnica de accelerare a unei fraze ori teme prin reducerea (de obicei înjumătățirea) duratei fiecărei note și pauze.

diminuendo Termen italian indicînd că un pasaj muzical urmează a fi executat cu scăderea treptată a intensității sunetelor.

disonanță Relație între sunete de înălțimi diferite care, executate simultan, dau un efect de instabilitate și tensiune. Contrariul consonanței.

divertisment Compoziție instrumentală de două pînă la șase mișcări, apărută în sec. XVIII pentru a fi cîntată la ocazii festive, spectacole în aer liber sau reuniuni nocturne.

dom Catedrală de mari proporții; cupola de deasupra unui edificiu monumental.

dom geodezic Structură arhitectonică formată din elemente ușoare, drepte, prinse laolaltă într-o stare de tensiune.

dominantă Treapta a cincea a unei game diatonice; acordul construit pe această treaptă

doric Cel mai vechi dintre stilurile arhitectonice grecești, caracterizat prin coloane simple, fără bază și cu capiteluri neornamentate.

duplum În muzica medievală (organum), vocea a doua de deasupra tenorului (cantus firmus).

elevație Reprezentare grafică, la scară, a fețelor laterale ale unei construcții.

email Masă sticloasă ce se aplică pe suprafața unor obiecte ceramice sau metalice pentru a le proteja.

encaustică Procedeu pictural în care se folosesc culori diluate în ceară.

epopee Lung poem epic în stil elevat, relatînd faptele și aventurile unui erou.

estetică Știința care se ocupă de legile și categoriile artei, raportul dintre artă și realitate, genurile artei etc.

expoziție În muzică, secțiunea inițială a formei de sonată sau a formei de fugă.

factură Felul în care este realizată o operă de artă.

falset La vocile bărbătești, sunet în registrul cel mai acut, avînd un timbru specific (cu o nuanță de artificialitate).

fanfară Formație muzicală compusă din instrumente de suflat de lemn, alămuri și instrumente de percuție, dar fără instrumente cu coarde.

fațadă Fiecare din fețele exterioare ale unei clădiri, ale unui monu-

ment etc.; fața unui edificiu.

figurativ În artă, bazat pe reprezentarea plastică a realității.

figură-fond În artele plastice, relația dintre imagini și planul, fundalul sau spațiul generalizat pe care acestea se văd. Artiștii abstracționiști moderni tind să privească figura și fondul ca exprimînd o relație între volume pozitive și negative. Această problemă a esteticii formelor are o importanță fundamentală în arta plastică modernă.

final Partea de încheiere a unei lucrări muzicale de mari proporții.

formă Totalitatea acelor trăsături ale unei opere de artă ce exteriorizează conținutul prin folosirea de către creator a unui ansamblu de procedee și mijloace artistice; înfățișare, aspect exterior, contur; în muzică, structura unei compoziții, ordonarea în timp a părților ei.

forte Cuvînt italian însemnînd „puternic", „tare" (indicație pentru execuția muzicală).

fortissimo Cuvînt italian însemnînd „foarte puternic", „foarte tare" (indicație pentru execuția muzicală).

frescă Pictură lucrată cu culori de apă pe tencuială umedă sau uscată, în care acestea se fixează. Procedeul a fost perfecționat în timpul Renașterii italiene.

friză Porțiunea centrală a antablamentului, cuprinsă între arhitravă și cornișă; bandă orizontală sculptată sau ornamentată.

fronton În arhitectura clasică, element de formă triunghiulară, mărginit de o cornișă, care încoronează fațada unui edificiu.

fugă Piesă polifonică bazată pe tratarea imitativă a unei singure teme.

fundal În artele picturale, acea parte a compoziției ce pare a se afla înapoia formelor reprezentate ca apropiate de spectator; cea mai îndepărtată din cele trei zone folosite în perspectiva liniară — spațiul adînc, situat dincolo de primul plan și de planul intermediar. Vezi perspectivă, relief.

galerie Loc de trecere sau de plimbare în interiorul sau la exteriorul unei clădiri, mărginit uneori de coloane și avînd o lungime mare în raport cu lățimea.

gamă Succesiune treptată de sunete, ascendentă sau descendentă, limitată în general la sunetele din cuprinsul unei octave.

gamă cromatică Gamă formată numai din semitonuri.

gamă diatonică Gamă corespunzînd modurilor diatonice, formată din tonuri și semitonuri naturale.

gamă majoră Gamă diatonică în care semitonurile apar între treptele III—IV și VII — VIII.

gamă minoră Gamă diatonică în care semitonurile apar între treptele II—III și V—VI.

gen În artele plastice, reprezentarea unor fapte de viață cotidiană; de asemenea, diviziunea a creației artistice cuprinzînd opere cu trăsături comune sub raportul formei, stilului, subiectului, temei etc.

Gesamtkunstwerk Termen german desemnînd o operă de artă „totală", „completă", creat de Richard Wagner în sec. XIX pentru a-și defini dramele muzicale. În acestea el realizează o colaborare a artelor — muzică, literatură, teatru, arte vizuale.

grund Strat de vopsea albă special preparată ce se aplică pe pînza (cartonul, panoul de lemn) pe care se va picta.

guașă Culoare constînd dintr-un amestec de gumă arabică, pigmenți minerali și apă, folosită în pictură; pictură în care se folosesc astfel de culori.

happening Spectacol dramatic spontan, improvizat, cu puternice efecte emoționale asupra publicului.

holism Concepție filosofică în cadrul căreia se interpretează idealist reductibilitatea întregurilor organice la părțile lor componente, atribuindu-se caracterul de integralitate, de sistem, unui factor imaterial.

hybris În antichitatea greacă, noțiune desemnînd orgoliul, trufia, care determină pe individ să depășească măsura, să comită acte temerare de natură să atragă inevitabil pedeapsa zeilor. Motivează destinul eroilor în tragedia clasică greacă.

iconografie În artele plastice, ansamblu de imagini legate de o anumită temă; disciplină care studiază subiectul, sursa, semnificația operelor de artă, sau simbolurile uzuale ale unei culturi, religii etc.

iluzionism În artă, ansamblu de procedee tehnice care urmăresc să creeze iluzia realității.

imagine Reprezentare plastică a unui obiect etc. Poate fi, de asemenea, evocarea unei stări de existență, în arta figurativă sau nonfigurativă.

imitație Procedeu polifonic constînd în repetarea unui fragment muzical la o altă voce. Canonul este un exemplu de imitație strictă. Inversarea, augmentarea, diminuarea sînt forme modificate.

imn În Grecia antică, poezie sau cîntec solemn în care erau preamăriți zeii și eroii legendari. În muzica religioasă, cîntec de slăvire a divinității.

improvizație Compoziție muzicală instrumentală creată spontan, fără pregătire sau notație; de asemenea, în execuție, adăugarea unor ornamente ad-hoc. Des folosită în jaz și în muzica barocă.

incizie Tăietură executată într-o suprafață cu ajutorul unui instrument ascuțit.

instrument În muzică, aparat capabil să producă sunete muzicale.

instrumentație Arta de a dispune astfel diferitele părți armonice ale unei compoziții muzicale încît fiecare instrument să redea cît mai bine gîndirea, ideea compozitorului; de asemenea, știința instrumentelor, a ambitusului, caracterului, timbrului lor.

instrument de suflat Tub de lemn, de metal sau din alte materiale, de construcție și formă variate, producînd sunete muzicale prin vibrația aerului pe care îl conține.

instrument cu coarde Instrument muzical alcătuit dintr-un număr variabil de coarde întinse pe o (sau într-o) cutie de rezonanță.

instrument de percuție Instrument care emite sunetele prin lovirea unei membrane, a unei lame, a unor corzi etc., cu niște ciocănele speciale.

instrumente de suflat de lemn Denumire generică a unuia din grupurile de instrumente ale orchestrei simfonice cuprinzînd flautele, oboaiele, clarinetele și fagoturile, cu toate speciile lor.

intensitate În artele vizuale, puritatea sau strălucirea relativă a unei culori. În muzică, gradul de tărie al unui sunet.

interval Raport între înălțimile a două sunete muzicale. În artele vizuale, distanța — reală, reprezentată sau implicită — dintre obiecte, de exemplu spațiul măsurabil dintre primul plan, planul intermediar și fundal sau dintre o formă și alta din același plan.

inversare În muzică, transformarea unei teme sau a unei serii prin schimbarea sensului fiecărui interval.

ionic Unul din stilurile clasice ale arhitecturii grecești, dezvoltat în Ionia (Asia Mică) și caracterizat prin coloane zvelte canelate și capiteluri cu volute.

izocefalie În compoziția picturală, dispunerea figurilor astfel încît toate capetele să fie aliniate la același nivel.

izoritmie Identitate ritmică a vocilor unei compoziții muzicale.

împăstare Aplicarea culorii în cantități bogat texturate.

înălțime În muzică, însușirea unui sunet de a fi mai ascuțit ori mai grav, datorită frecvenței vibrațiilor corpului sonor care îl produce.

jaz Gen de muzică ce-și are originea în folclorul negrilor din America și caracterizat prin improvizații pe o temă melodică, cu ritmuri sincopate și execuție contrapunctică de ansamblu.

laitmotiv În drama muzicală, motiv conducător, caracterizînd o persoană, o situație, un sentiment sau un obiect.

ländler Dans țărănesc austriac, în măsură ternară, similar valsului.

legato Cuvînt italian, indicînd, în muzică, execuția notelor într-o linie continuă; contrariul indicației staccato.

lento Cuvînt italian însemnînd „încet"; în muzică, indicație pentru executant.

libret Textul unei opere, al unui oratoriu sau al altor lucrări muzical-dramatice.

linie de orizont Linie reală sau presupusă ce traversează planul pictural paralel cu limitele lui superioară și inferioară și, la fel ca orizontul din „natură", tinde să determine direcția privirii spectatorului. În perspectiva liniară, spre ea converg toate paralele orientate în adîncime.

lintou În arhitectură, element de construcție alcătuit dintr-o grindă de susținere așezată deasupra unei porți, a unei uși etc; se mai numește și buiandrug.

madrigal La începutul sec. XIV, cîntec laic în formă fixă, executat pe 2 sau 3 voci. În sec. XVI, piesă pe 4 sau 5 voci, avînd ca text o poezie de dragoste.

măsură În muzică, diviziune ce stă la baza organizării și grupării duratelor sunetelor după periodicitatea accentelor tari; este marcată pe portativ prin bare verticale.

melismă Ornament în muzica vocală ce cuprinde pe o singură silabă mai multe sunete alăturate unui sunet principal.

melodie Succesiune monofonică de sunete, cu un anumit sens, bine închegată sub raportul construcției.

menestrel Muzicant medieval aflat în slujba unui nobil sau cutreierînd dintr-un oraș în altul sau de la un castel la altul. În sens mai larg, termenul cuprinde și pe trubaduri, truveri și minnesingeri.

menuet În sec. XVII, dans de curte de origine țărănească, în măsură ternară și tempo moderat. Preluat de compozitorii preclasici, este apoi inclus în simfonie de către Haydn și Mozart.

mesă Piesă vocală sau vocal-simfonică avînd la bază texte de cult catolic corespunzătoare liturghiei.

metru În poezie, grup de silabe constituind unitatea de măsură a unui vers. În muzică, vezi măsură.

mezzo-soprană Voce feminină intermediară între soprană și contralto.

mișă. Vezi mesă.

mișcare Vezi tempo. De asemenea, fiecare din părțile componente ale unei lucrări muzicale ciclice de mari dimensiuni (simfonie, sonată).

mit Povestire fabuloasă, fantastică, despre originea universului și a fenomenelor naturii, despre zei și eroi legendari.

mobil Sculptură construită, ale cărei componente sînt astfel articulate încît se mișcă sub acțiunea vîntului sau a unui motor.

mod În muzică, structura unei game determinată de raportul de intervale dintre sunetele componente.

modelaj Crearea de forme tridimensionale dintr-un material plastic (de exemplu, argilă). De asemenea, reprezentarea formelor tridimensionale pe o suprafață plană prin variații în folosirea proprietăților culorii.

monocrom Care are o singură culoare.

monodie Tip de muzică bazat pe o singură linie melodică.

monofonie Tip de scriitură destinată execuției de către o singură voce sau un singur instrument.

montaj În artele vizuale, reunire a unor imagini independente sau care fac parte dintr-o compoziție, cu scopul obținerii unui nou ansamblu.

monumental Referitor la o operă de artă sau arhitectură de proporții impunătoare, grandioase, caracterizată de regulă prin simplitate în concepție și execuție.

motet În sec. XII—XIV, cîntec polifonic în care se suprapuneau mai multe melodii de sine stătătoare, în jurul unui tenor. Mai tîrziu, piesă polifonică, mai ales pentru cor a cappella.

motiv Cea mai mică unitate melodico-ritmică a unei idei muzicale avînd un profil și un sens propriu, suficient de pregnantă pentru a fi recunoscută pe parcursul unei desfășurări mai ample. În artele vizuale, idee artistică, temă a unei opere; de asemenea, element decorativ sau arhitectonic folosit într-o pictură sau la o sculptură.

mulaj Copie realizată printr-un proces de turnare.

muzică aleatorică Muzică bazată pe o metodă de compoziție în care hazardul ocupă un loc apreciabil iar interpreții au libertate improvizatorică, oricare ar fi elementele introduse de compozitor.

muzică cu program Muzică instrumentală a cărei structură este determinată prin date extramuzicale (inspirate

din natură, literatură, arte plastice).

muzică de cameră Muzică destinată execuției de către formații vocale sau instrumentale restrînse.

narthex Încăpere ce precedă nava (naosul) unei biserici; pronaos.

naștere Vezi fig. 83.

natură statică (natură moartă) Pictură reprezentînd un grup de obiecte neînsuflețite.

navă Partea centrală a unei biserici situată între narthex și altar; naos.

navă laterală În arhitectura bazilicilor, spațiu longitudinal situat paralal cu nava și format din ziduri, galerii boltite și colonade.

nervură În arhitectură, element reliefat care formează osatura unei bolți, avînd totodată valoare estetică.

nonfigurativ În artă, care nu se bazează pe reprezentarea plastică a realității; lipsit de orice subiect identificabil.

notație muzicală Sistem de reprezentare grafică a sunetelor muzicale.

notă Semn cu ajutorul căruia se fixează, prin notație, durata și înălțimea unui sunet muzical; de asemenea, sunetul respectiv.

obbligato Cuvînt italian desemnînd în muzică un acompaniament ce nu poate fi omis ori un instrument ce nu poate fi exclus sau înlocuit cu altul.

obiect găsit Obiect descoperit și ales de artist pentru a fi expus ca obiect de valoare estetică sau încorporat într-o compoziție mai amplă menită să creeze un efect estetic.

octavă Intervalul dintre două sunete muzicale aflate la o distanță de opt trepte.

omofonie Factură a unei piese muzicale scrise la mai multe voci, dintre care una — de regulă vocea superioară — are rolul cel mai important, iar celelalte o acompaniază.

operă Compoziție muzicală scrisă pentru soliști, cor și orchestră, pe textul unui libret; clădire destinată reprezentării unor astfel de compoziții. De asemenea, lucrare de artă, literatură etc. sau totalitatea lucrărilor unui pictor, sculptor, scriitor etc.

opus Lucrare muzicală; termenul este folosit și pentru catalogarea sau notarea cronologică a operelor unui compozitor.

oratoriu Lucrare vocal-simfonică de ample dimensiuni avînd la bază un libret cu o desfășurare dramatică.

orchestrație Știința combinării instrumentelor unei orchestre; transcrierea pentru ansamblu orchestral a unei piese instrumentale etc.

orchestră Partea cea mai joasă a unui teatru an-

tic grecesc, în care stătea corul și se executau dansurile. În muzică, ansamblu de instrumentiști care execută compoziții la diferite instrumente.

ordin În arhitectura clasică, stil reprezentat printr-un aspect tipic al coloanelor și antablamentului; vezi corintic, doric, ionic.

organum Cuvînt latin denumind una din cele mai vechi forme de muzică pe mai multe voci distincte apărută în sec. IX; contrapunct improvizat pe un cînt liturgic, în care vocile pornite din unison se despart și evoluează paralel, ajungînd apoi din nou la unison.

ostinato Cuvînt italian denumind, în muzică, o figură ritmică sau melodică ce se repetă pe mari întinderi.

paletă Plăcuță de lemn sau de faianță, de regulă ovală, pe care pictorii amestecă și întind culorile cînd pictează; de asemenea, gama și combinațiile de culori specifice unui anumit pictor sau stil pictural.

panou Suport de lemn plat, rigid, pentru pictură, pe care de regulă s-a aplicat un grund.

panteon Totalitatea zeilor unui popor; templu dedicat lor; monument național în care sînt depuse rămășițele pămîntești ale oamenilor ilustri.

partitură Text muzical complet, distribuit pe toate părțile vocale sau instrumentale ale unei compoziții.

pastel Creion colorat, moale, pentru desen; lucrare, desen executate cu astfel de creioane. De asemenea, specie a poeziei lirice, în care se descrie un peisaj.

peisaj În pictură, desen sau fotografie, reprezentarea unui colț din natură avînd valoare estetică.

peristil Galerie formată dintr-un șir de coloane, care mărginește o clădire, o sală etc.

perspectivă Tehnică picturală de simulare a caracteristicilor tridimensionale ale formelor volumetrice pe o suprafață plană, bidimensională sau într-un spațiu puțin adînc. Vezi și racursi(u).

pianissimo Cuvînt italian indicînd o intensitate foarte scăzută a sunetelor muzicale.

piano Cuvînt italian indicînd o intensitate scăzută a notelor muzicale.

pictură Modalitate de expresie artistică prin mijloace comunicabile vizual, caracterizată prin prezentarea bidimensională pe o suprafață plană a unor forme colorate. Cuprinde mai multe genuri (monumentală, de șevalet, ornamentală, de ilustrație) și poate fi lucrată în mai multe tehnici (frescă, ulei, guașă, pastel și altele)

pe o varietate de suporturi (lemn, pînză, carton, zid, ceramică și altele).

pictură în ulei Pictură lucrată cu culori constînd dintr-un amestec de pigment și ulei (de regulă, ulei de in).

pictură murală Pictură (de regulă de mari dimensiuni) lucrată pe un zid.

piesă Text literar alcătuit din dialog și menit a fi reprezentat public în formă dramatică. De asemenea, obiect de valoare sau operă de artă expusă într-un muzeu sau inclusă într-o colecție. De asemenea, compoziție muzicală.

piesă de altar Panou pictat sau sculptat, așezat deasupra sau în afara unui altar cu scopul de a inspira devoțiune religioasă.

pigment Substanță colorantă, pulverizată, folosită în pictură, de regulă în amestec cu un ulei sicativ; de asemenea, prin extindere, culoare, vopsea.

pilastru Stîlp angajat de secțiune dreptunghiulară, prevăzut de regulă cu bază și capitel; servește ca element decorativ sau de consolidare.

pizzicato Cuvînt italian indicînd ciupirea corzilor cu degetul, ca procedeu de execuție la instrumentele cu arcuș.

plan Desen tehnic ce reprezintă grafic, la o anumită scară, un teren, o construcție etc. De asemenea, suprafață definită și măsurabilă prin două dimensiuni.

plan central În arhitectură, tip de organizare prevăzînd dispunerea spațiilor și a elementelor constructive în jurul unui punct central.

plan intermediar În pictură, desen etc. acea parte a compoziției ce pare să se situeze între primul plan și fundal; zona intermediară de retragere în adîncime în perspectiva liniară.

plastic Care reproduce anumite forme prin modelarea unor materiale, prin culori sau prin alte mijloace.

plastică Tehnica executării unor obiecte de artă prin modelarea unor materiale plastice.

plasticitate Însușirea unui material de a fi modelat ușor. De asemenea, însușirea unei opere literare, a stilului, a unui cuvînt etc. de a evoca ceva în mod sugestiv.

poem simfonic Compoziție muzicală amplă pentru orchestră, de formă liberă, avînd de obicei un conținut programatic.

policromie Îmbinare a mai multor culori.

polifonie Tip de scriitură muzicală caracterizat prin dezvoltarea melodică autonomă a mai multor voci simultane.

portativ Sistem de cinci linii orizontale, paralele și egal distanțate, pe

care și între care se scriu notele muzicale.

preludiu Piesă instrumentală ce are rolul de a introduce, de a preceda o lucrare muzicală mai amplă. De asemenea, compoziție muzicală independentă, foarte variată ca structură și caracter.

presto Cuvînt italian indicînd un tempo foarte rapid (indicație pentru execuția muzicală).

prim plan În artele plastice, acea parte a compoziției care pare a fi situată cel mai aproape de spectator. Vezi și plan intermediar, fundal.

progresie Vezi secvență.

prozodie Disciplină care se ocupă cu tehnica versificației sub raportul structurii versurilor.

punct de fugă Punctul de intersecție a tuturor dreptelor prin care este reprezentat, în perspectiva liniară, un ansamblu de drepte paralele din spațiu.

racursi(u) Efect de tridimensionalitate ce se realizează în două dimensiuni folosind în reprezentare principiile reducerii continue a proporțiilor pe întreaga lungime a unei forme, a cărei masă pare astfel a se îndepărta în spațiu.

rășină acrilică Substanță plastică folosită ca mediu de dispersie în pictură și ca material de turnat în sculptură.

recital Concert (sau altă manifestare artistică) cu program susținut de un singur interpret.

recitativ În operă, oratoriu sau cantată, pasaj executat de un solist ca o declamație; uneori precedă sau separă arii.

recviem În ritualul catolic, rugăciune pentru pomenirea celor morți; compoziție muzicală scrisă pentru această rugăciune.

registru Întinderea scării muzicale a unui instrument sau a unei voci; garnitură de tuburi de orgă (ori coarde de clavecin) cu acordaj diferit, dar avînd același timbru. De asemenea, suprafața dintre două profiluri orizontale ce se întind pe lungimea unei fațade etc.

relicvariu Casetă din metale prețioase în care se păstrează relicve.

relief Figură, motiv etc. care se desprinde pe fondul unei sculpturi; dacă relieful este pronunțat, se numește altorelief; dacă este puțin pronunțat, se numește basorelief.

reprezentare Redare, prin mijloacele artelor vizuale (linii, culori, valori etc.), a formelor și imaginilor astfel încît ochiul să perceapă o corespondență între ele și obiectele respective din realitatea înconjurătoare.

ritardando Cuvînt italian indicînd încetinirea treptată a mișcării în muzică.

ritm În artele vizuale, repetarea regulată a unei

forme. În muzică, sistem de organizare a duratelor sunetelor și pauzelor dintr-o compoziție.

ritornelă Fragment instrumental care precedă sau încheie o arie, care precedă dansurile sau care alternează cu ele.

rondo Formă muzicală instrumentală bazată pe revenirea periodică a unei teme principale; se întîlnește frecvent în finalurile simfoniilor, concertelor, sonatelor.

sanctuar În arhitectura bisericească, partea clădirii în care se află altarul.

sarcofag Sicriu antic monumental, făcut din piatră; monument funerar în formă de sicriu.

scară muzicală Vezi gamă.

schematizare Proces de abstractizare prin care trăsăturile specifice ale unei forme — cap omenesc, plantă, clădire etc. — sînt reduse la elementele lor esențiale.

scherzo Cuvînt italian desemnînd o piesă muzicală vioaie: parte a unei simfonii, înlocuind menuetul.

sculptură Modalitate de expresie în care forma este creată tridimensional, prin eliminare de material dintr-o masă (un bloc de marmură, de exemplu), prin modelare (în argilă, de exemplu) sau prin asamblare. După destinație poate fi statuară, de postament sau decorativ-monumentală (subordonată arhitecturii).

secvență Tip de scriitură muzicală bazat pe transpunerea pe alte trepte a unei structuri melodice sau armonice.

siluetă Imagine a unei ființe, a unui obiect etc., proiectată ca o umbră pe un fond luminos.

simfonie Lucrare ciclică pentru orchestră, avînd de regulă patru părți (mișcări): partea I — formă de sonată; partea a II-a — formă de lied sau temă cu variațiuni; partea a III-a — menuet sau scherzo; partea a IV-a — sonată, rondo sau temă cu variațiuni.

sincopă În muzică, efect ritmic dinamic, obținut prin mutarea accentului unei măsuri de pe timpul tare pe timpul slab anterior.

skene În teatrul antic grec, construcția de mici proporții ce constituia scena și fundalul reprezentării dramatice.

sonată Compoziție muzicală pentru unul sau două instrumente, alcătuită de obicei din trei părți diferite ca tonalitate, ritm etc., dar care se completează într-o succesiune logică.

sopran(ă) Vocea feminină acută: de asemenea instrument muzical al cărui registru corespunde în general cu cel al vocii de soprană.

spectru solar Culorile curcubeului care apar atunci cînd lumina albă (solară), traversînd un corp transparent, de exemplu o prismă, se descompune în radiațiile de diferite frecvențe care o alcătuiesc.

staccato Cuvînt italian indicînd execuția sacadată, separată prin mici pauze, a sunetelor dintr-un pasaj muzical; contrariul indicației legato.

stil Totalitatea particularităților caracteristice unei structuri, civilizații, epoci, activități etc.; concepție și mod de exprimare a gîndirii, specifice unei arte sau unui artist, unui curent, unei epoci, unei școli artistice naționale etc.

stilizare Simplificare sau generalizare a formelor existente în natură, cu scopul sporirii efectului lor estetic și expresiv.

stîlp Element de construcție vertical, cu lungimea mare în raport cu dimensiunile secțiunii, avînd rolul de a susține anumite elemente ale construcției.

stoa În agora orașului antic grec, o clădire cu unul sau două caturi, în formă de colonadă sau de portic acoperit, oferind spațiu pentru un pasaj cu prăvălii, depozite și alte încăperi.

structură artistică Sistem de relații între elementele componente și definitorii ale unei opere de artă; trăsătura ei generală este totalitatea, ansamblul, derivînd mai ales dintr-o viziune organicistă și presupunînd relația dintre tot și părți.

subiect În artele vizuale, obiectele, întîmplările și situațiile reprezentate. În muzică, tema sau melodia folosită ca element de bază în structura unei compoziții (de exemplu, într-o fugă).

suită În muzică, ciclu de piese scrise în aceeași tonalitate, dar contrastînd prin caracter și mișcare.

suport În pictură și desen, material ce constituie baza fizică a operei de artă: hîrtie, pînză, panou de lemn.

șevalet Suport de lemn pe care pictorul fixează pînza sau cartonul atunci cînd pictează.

teatru de acțiune Fenomen dramatic contemporan în care piese, happeninguri și alte tipuri de spectacol sînt puternic angajate în dezbaterea unor largi probleme morale și locale, cu scopul afirmat de a realiza o schimbare în bine a societății. Actorii se pot adresa direct publicului sau chiar se pot mișca printre spectatori, astfel încît să-i incite la dialog și dezbatere.

temă Idee muzicală; element de bază al compoziției, cu un profil melodic pregnant, adesea susținut inseparabil de o structură ritmică, armonică, polifonică, orchestrală.

temă cu variați(un)i Piesă muzicală compusă pe o temă sau pe un motiv dat, căruia i se adaugă diferite ornamente.

tempera Tehnică picturală în care culoarea este folosită în amestec cu lianți pe bază de substanțe albuminoide sau gelatinoase, (gălbenuș de ou, clei, lapte etc).

tempo Viteza cu care urmează a fi executate sunetele unei piese muzicale.

tenor Cea mai înaltă dintre vocile bărbătești; instrument muzical al cărui registru corespunde cu cel al vocii de tenor; în vechea muzică polifonică, vocea care „ținea" melodia gregoriană de bază. Vezi și cantus firmus.

teracotă Produs ceramic obținut prin arderea argilei, din care se fac plăci pentru sobe, cărămizi de fațadă, obiecte ornamentale etc.

textură În artele plastice, calitatea tactilă a unei suprafețe sau a reprezentării unei suprafețe. În muzică, relația dintre elementele melodice și elementele ce le însoțesc, ca și sonoritatea specifică pe care acestea o creează.

timbru „Culoare" a sunetului, calitatea specifică a sunetului produs de o voce sau de un instrument.

timpan În arhitectura medievală, spațiul cuprins între un lintou și un arc deasupra unui portal; în arhitectura clasică, spațiul cuprins între cele trei cornișe ale unui fronton, de obicei decorat cu sculpturi.

tocată Piesă muzicală cu caracter ritmic sacadat scrisă pentru un instrument (în special cu claviatură) sau pentru orchestră.

ton Sunet muzical; raport de înălțime între două sunete alăturate, echivalent cu două semitonuri.

tonalitate Raportul dintre sunetele unei scări muzicale și acordul ei principal; centrul armonic al gamei.

tonică Treaptă principală stabilă, a unei tonalități, către care gravitează celelalte trepte.

tragedie Specie a genului dramatic în care personaje de o mare forță a pasiunilor sînt angajate în conflicte puternice, ajungînd la un deznodămînt de obicei fatal.

transept Galerie transversală ce separă corul de navă, formînd cu aceasta brațele unei cruci în plan orizontal.

travee Parte a unei construcții care cuprinde două puncte de sprijin și deschiderea dintre ele.

triforiu Galerie îngustă, susținută de colonete,

practicată în zidurile laterale ale unei biserici deasupra navelor laterale.

triplum Cuvînt latinesc ce desemnează vocea superioară a unei piese polifonice din sec. XII —XIII.

trompe l'oeil Termen francez („înșeală ochiul") desemnînd o reprezentare picturală care, de la distanță, dă iluzia realității.

turnare Proces prin care un material lichid (ceară, ipsos, metal) este turnat într-o formă. După solidificarea materialului turnat, forma se îndepărtează, obținîndu-se astfel, de pildă, copia unei lucrări de artă.

uvertură Piesă orchestrală ce se cîntă înaintea unei reprezentații muzical-dramatice; de asemenea, lucrare orchestrală într-o singură parte.

valoare În pictură, proprietate a culorii care o face să pară luminoasă ori întunecată; intensitatea unei culori.

În muzică, expresie cantitativă a duratei sunetelor și pauzelor.

vals Dans orășenesc apărut în a doua jumătate a sec. XVIII pe baza unor dansuri populare austriece și germane; se caracterizează prin metru ternar și mișcare rapidă.

variați(un)e În muzică, tehnică prin care este modificat (în elementele sale secundare) un motiv (sau o temă).

verniu, vernis Peliculă protectoare netedă și lucioasă, cu care se acoperă picturile în ulei.

vivace Cuvînt italian indicînd un ritm de execuție viu (în muzică).

voce Totalitatea sunetelor emise prin vibrația corzilor vocale; parte a unei compoziții muzicale destinată unui instrument (sau grup de instrumente) ori unui cîntăreț (sau grup de cîntăreți).

volumetric Care se referă la volumul (sau la determinarea volumului) unui corp.

votiv Închinat unei divinități.

În cazul anumitor termeni explicațiile din Glosar au fost completate cu informații desprinse din lucrări românești de specialitate recent apărute. (N. tr.)

Indice

abacă, vol. I: 36, 42; fig. 19
abația Fonthill. *Vezi* Wyatt
Abélard, Pierre, vol. I: 243, *Sic et non*, vol. I: 275
absidă, vol. I: 126, 155, 286; fig. 92
abstractizare, vol. I: 71
abstracție, vol. II: 306, 329, 339, 342, 345, 351, 352, 387; a. cromatică, vol. II: 341, 349; a. postpictural, vol. II: 345, 348—354
academii: franceză, vol. II: 68, 85, 88, 89, 180; italiană, vol. II: 28; muzicală, vol. II: 88; A. lui Platon, vol. I: 31—32, 111
academism, vol. II: 88—90, 142
acropolă, vol. I: 31
Adam de la Halle, vol. I: 231
Administrația Lucrărilor Publice, vol. II: 331, 332
Afrodita din Cirene, vol. I: 116; fig. 64
Afrodita din Cnidos. *Vezi* Praxitele
agora, vol. I: 31, 88; fig. 12, 48
Albers, Josef, vol. II: 329, 349, 351, 352
Alberti, Leone Battista, vol. I: 320, 330, 341, 344, 346, 365; Vol. II: 256; *Despre arhitectură*, vol. I: 315; *Despre pictură*, vol. I: 315
Altorelief, vol. I: 45, 115; vol. II: 173, 201; fig. 27
Amiens, vol. I: 245, 250, 252; catedrala din A., Vol. I: 248; vol. II: 258
Amsterdam, vol. II: 37, 93, 94, 96, 98, 105, 108; Oudekerk, vol. II: 95, 103, 105, 106
Anaxagoras, vol. I: 30, 75
Angelico, Fra, vol. I: 317, 327, 341; portretul lui F.A., vol. I: 329; fig. 185; *Bunavestire*, vol. I: 328, 341; fig. 184; frescele de la San Marco, vol. I: 317, 343
anluminură, vol. I: 138
antablament, vol. I: 36, 37, 39; fig. 19
Anuskiewicz, Richard, *Inflexiune*, vol. II: 352, 353; fig. 411
Apollo, vol. I: 46, 59, 60, 67, 73, 79, 87, 104, 105, 106; fig. 30 și 57; A. și Ludovic al XIV-lea, vol. II: 75
Apollo Belvedere, vol. I: 116, 351, 354; vol. II: 170; fig. 65
Apolodor din Damasc, vol. I: 33, 101, 124, 129;

Basilica Ulpia, vol. I: 125, 126, 128, 134, 143; fig. 72, 73; Termele lui Traian, vol. I: 128—130, 134; Forumul lui Traian, vol. I: 124—128, 133, 134, 143, 144; fig. 68, 69, 71
Aquino, Toma d', vol. I: 243, 275, 276, 279, 300; vol. II: 269; *Summa teologiae*, Vol. I: 260, 275, 276, 279
Ara Pacis Augustae. *Vezi* Roma
arc, gotic ogival, vol. I: 245, 249, 251—252; fig. 146; cel mai înalt a. din lume, vol. II: 381; fig. 436 a. monumental, vol. I: 121—124; a. de triumf, vol. II: 204; fig. 83
arhitravă, vol. I: 36, 39, 42; fig. 19
arhivoltă, vol. I: 197, 198
aria da capo, vol. II: 128
aria ostinato, vol. II: 128
Aristofan, vol. I: 32, 56; vol. II: 303; *Lisistrata*, vol. I: 34; vol. II: 303
Aristotel, vol. I: 26, 57, 65, 66, 72, 76, 106, 110, 111, 116, 117, 172, 178, 260, 300, 306, 311, 338, 364; vol. II: 18, 132, 192; Liceul, vol. I: 87, 111; *Poetica*, vol. I: 57, 72; vol. II: 195; *Politica*, vol. I: 64
Arles, biserica abațială St. Trophime, vol. I: 188, 195; fig. 112
Arp, Jean (Hans), vol. II: 336
arta „obiectelor găsite", vol. II: 343, 346
arta și știința, vol. I: 340; vol. II: 265—267
artă, vol. I: 11—13, 16, 26—28; vol. II: 253—255, 348, 349, 354—358
artă africană, vol. I: 12, 14; vol. II: 279, 283, 284, 286; fig. 3
artă babiloneană, vol. I: 22
artă cinetică, vol. II: 354, 355
artă conceptuală, vol. II: 349, 355—358
artă egipteană, vol. I: 12, 17—20, 22, 23; vol. II: 381; fig. 6—9
artă etruscă, vol. I: 21; vol. II: 284
artă nonobiectivă, vol. II: 283, 289, 308, 309
artă paleolitică, vol. I: 13—16; fig. 1
artă primitivă, vol. I: 11—15; vol. II: 283, 284, 286; fig. 1—3
arte libere, vol. I: 59, 246, 258, 260, 275
asamblaj, vol. II: 342, 345, 346, 362, 387
ascetism, vol. I: 68, 210—212
Ascuțitorul de cuțit, vol. I: 105; fig. 59
Assisi, vol. I: 283—288, 299; fig. 158; frescele lui Giotto de la A., vol. I: 138, 283, 286—288; fig. 159, 160
Atena, vol. I: 30, 31, 35—37, 40, 41, 44, 46, 47, 49, 59, 60, 67, 73, 79, 97, 105, 108, 259; nașterea A., vol. I: 47, 49; fig. 31 A. pe Altarul lui Zeus, vol. I: 97; fig. 54
Atena (oraș), vol. I: 24, 30—33, 41, 66, 81, 84, 85, 90, 111, 118, 186, 243; vol. II: 191, 301; Acropole, vol. I: 31, 33—35, 40, 41, 43, 114, 125; fig. 11, 13, 14, agora, vol. I: 31; fig. 12; Erehteionul, vol. I: 35, 41—44, 125; fig. 14, 21—24; Calea Panatenaică, vol. I: 34; fig. 15; Partenonul, vol. I: 22, 34—41, 42, 43, 44—49, 50, 66, 69, 78, 79, 88, 95, 96, 125, 136, 148, 159; fig. 14, 18, 20, 27—35; Propileele, vol. I: 34—35, 43, 46;

vol. II: 174; fig. 14, 16, 17; templul Atenei Nike, vol. I: 31, 43; fig. 14, 25; templul lui Zeus Olimpianul, vol. I: 44; fig. 26, teatrul lui Dionysos, vol. I: 32, 54; fig. 13
atrium, vol. I: 156
Aucassin și Nicolette, vol. I: 231
Auden, W.H., *Veacul anxietății*, vol. II: 333
August, împărat, vol. I: 127, 148; statuia î. A., vol. I: 127; fig. 75
aulos (*auloi*), vol. I: 104—106, 145
automatism psihic, vol. II: 300, 336, 352
Autun, catedrala, *Judecata de apoi*, fig. 125
Avignon, vol. I: 283, 368

Babbitt, Milton, vol. II: 364, 369—372, 377, 387, 392; fig. 423; *Ansamblu pentru sintetizator*, vol. II: 372; *Viziune și rugă*, vol. II: 370
Bach, Johann Sebastian, vol. II: 37, 109, 130, 132, 134, 153, 162, 363, 364, 368, 377, 391; *Arta fugii*, vol. II: 162; *Concertele brandenburgice*, vol. II: 162; *Variațiunile „Goldberg"*, vol. II: 364; *Pasiunea după Matei*, vol. II: 229; *Clavecinul bine temperat*, vol. II: 162
Bacon, Francis, *Pictură (Măcelarul)*, vol. II: 308
balet, vol. II: 82, 83, 85, 87, 125
Ballu, Théodore, biserica Ste. Clotilde, vol. II: 210; fig. 339
Balzac, Honoré de, vol. II: 241, 259; *Comedia umană*, vol. II: 268
Baptisteriul arian. *Vezi* Ravenna
Barry, Charles, clădirea Parlamentului, vol. II: 208; fig. 338
Barry, Robert, *Ceva ce nu poate fi niciodată un anumit lucru*, vol. II: 357
Bartók, Béla, *Castelul lui Barbă Albastră*, vol. II: 301
basorelief, vol. II: 338
Baudelaire, Charles Pierre, vol. II: 253
Bauhaus, vol. II: 313, 314, 330, 351, 381
Bayeux, Tapiseria din B., vol. I: 138, 207, 221—225, 226, 227, 235—241; fig. 130, 131; catedrala din B., vol. I: 222, 223, 237
bazilică, vol. I: 125—128; b. paleocreștină romană, vol. I: 155—158; fig. 91—93; b. creștină romană în comparație cu cea romanică, vol. I: 193, 194; b. oblongă, vol. I: 180; comparată cu b. în plan central, vol. I: 161, 162, 171; planul b. vol. II: 11; b. romană, vol. I: 125—128, 134, 181; *Vezi* și Assisi, Roma
băi romane, vol. I: 181. *Vezi* și Roma
Bătălia lui Alexandru, vol. II: 84
Bătrîna precupeață, vol. I: 115; fig. 63
Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*, vol., II: 154
Beck, Julian, *Paradisul acum*, vol. II: 327
Beckett, Samuel, *Așteptîndu-l pe Godot*, vol. II: 388
Beckford, William, Fonthill Abbey, vol. II: 207, 208; fig. 336, 337; *Vathek*, vol. II: 235
Beethoven, Ludwig van, vol. II: 185—190, 195, 215, 216, 223, 226, 366, 368, 377; *Fidelio*, vol. II:

185, 186; *Prometeu*, vol. II: 189; *Sonata pentru pian op. 26*, vol. II: 187, 188; *Simfonia a III-a (Eroica)*, vol. II: 184—188, 190, 215; *Simfonia a V a*, vol. II: 190; *Simfonia a VI a (Pastorala)*, vol. II: 215, 232; *Simfonia a IX a*, vol. II: 190, 215

Bellini, Gentile, *Procesiune în piaţa San Marco*, vol. II: 5—7, 23, 31; fig. 212; detalii, fig. 228, 229

Bellini, Giovanni, vol. II: 32; *Madona cu Pruncul*, vol. II: 32; fig. 233; *Sf. Ieronim citind*, fig. 232

Benevento, Arcul lui Traian, vol. I: 121—123, 133

Berg, Alban, *Concertul pentru vioară*, vol. II: 290, 294, 295, 361; *Wozzeck*, vol. II: 290

Bergson, Henri, vol. I: 12; vol. II: 254, 269, 270; *Evoluţia creatoare*, vol. II: 254

Berlioz, Hector, vol. II: 202, 210, 211, 214—226, 229; B. ca dirijor, vol. II: 222; *Damnaţiunea lui Faust*, vol. II: 198, 215, 217, 224; *Simfonia fantastică*, vol. II: 216—221, 224, 225 *Harold în Italia*, vol. II: 215, 218, 224; orhestraţia *Marsiliezei*, Vol. II: 205, 206; *Memorii*, vol. II: 215; Reeviem, vol. II: 215, 222, 230; *Uvertura Rob Roy*, vol. II: 224; *Romeo şi Julieta*, vol. II: 224; *Troienii la Cartagina*, vol. II: 229; *Uvertura Waverley*, vol. II: 224

Bernini, Gianlorenzo, vol. II: 15, 43—48, 64, 70, 71, 76, 88, 118, 192; *Apollo şi Dafne*, vol. II: 75—76; fig. 269; *Ludovic al XIV-lea*, vol. II: 74—75; fig. 268; planurile Luvrului, vol. II: 74; piaţa bazilicii San Pietro, vol. II: 47; fig. 193; *Sf. Tereza în extaz*, vol. II: 48, 75; fig. 250

Berzé-la-Ville, capela clunieacă *Hristos în slavă*, vol. I: 202, 213; fig. 119

bestiare, vol. I: 197, 222

beton armat, vol. II: 277, 310 378, 380

biomorfism, vol. II: 336, 352

biserică de tip central, vol. I: 161, 162, 179, 344, 365, 366, 372; vol. II: 119, 120

biserică în formă de cruce latină, vol. I: 366; vol. II: 22

Bizet, Georges, *Carmen*, vol. II: 236

Blanche de Castilia şi Sf. Ludovic din *Apocalipsa moralizată*, vol. I: 251

Blaue Reiter, Der, vol. II: 280, 288, 289

Boccaccio, vol. I: 311, 321; vol. II: 212; *Corbaccio*, vol. I: 291; *Decameronul*, vol. I: 291, 305; *Secretul*, vol. I: 305

Boccioni, Umberto, *Forme unice de continuitate în spaţiu*, vol. II: 295, 296; fig. 378

Boethius, vol. I: 172, 173, 178, 205, 260, 267, 300; *Mîngîierile filosofiei*, vol. I: 172

Boileau, Nicolas, vol. II: 68, 73, 88, 90, 118, 180

Boltă, cilindrică (semicilindrică, în leagăn), vol. I: 133, 257; fig. 83; b. la Chartres, vol. I: 252; fig. 143, 144; b. gotică, vol. I: 245, 248, 278; fig. 146; b. în cruce, vol. I: 233, 245, 252, 286; fig. 77; b. şi ecoansoane, vol. I: 164; fig. 101

boltar, vol. I: 133

Borromini, Francesco, vol. II: 43, 45, 64; San Carlo alle Quattro Fontane, vol. II: 45; fig. 243—245

Botticelli, Sandro, vol. I: 317, 321, 329, 330, 333, 335, 339, 341, 346, 359, 373; *Închinarea Magilor*, vol. I: 331, 345; fig. 188; *Alegoria primăverii (Primăvara)*, vol. I: 372; *Naşterea Venerei*, vol. I: 332, 372; fig. 189; *Venera şi Marte*, vol. I: 331, 332, 372

Boucher, François, vol. II: 161, 167, 174; *Toaleta Venerei*, vol. II: 148; fig. 309

Bourges, Casa lui Jacques Coeur, vol. I: 273; fig. 156

Bramante, Donato, vol. I: 156, 320, 344, 346, 350, 351, 365; vol. II: 45, 120; Tempietto, vol. I: 370; fig. 209

Braque, Georges, vol. II: 280, 291, 332; *Natură statică ovală*, vol. II: 292; fig. 373

Brâncuşi, Constantin, vol. II: 285; *Începutul lumii*, vol. II: 285; *Pasăre în spaţiu*, vol. II: 285; fig. 369

Brighton, Pavilionul regal (Nash), Vol. II: 235, 256; fig. 346, 347.

Brunelleschi, Filippo, Vol. I: 315, 320, 322, 324, 326, 330, 341, 343, 346, 365; cupola catedralei din Florenţa, vol. I: 318, 319, 342; capela Pazzi, vol. I: 319—320, 343, 371; fig. 172, 174; Jertfirea lui Isaac, Vol. I: 322; fig. 176

Brücke, Die, vol. II: 280, 288

Burnham, Jack, *Dincolo de sculptura modernă*, vol. II: 356

Byron, George Gordon, vol. II: 201, 202, 207, 208, 215, 226; poeme de B., vol. II: 199, 224

Caen, St. Étienne, vol. I: 233, 235, 240; fig. 137, 138; Ste. Trinité, vol. I: 234, 235, 240

Caesar, Iulius, vol. I: 89, 136; vol. II: 169

Cage, John, vol. II: 333, 357, 364, 366—369, 377, 387; *HPSCHD*, vol. II: 368

Calder, Alexander, *Mobil*, vol. II: 354; fig. 415

Calicrate, vol. I: 44; Partenonul, vol. I: 35—41; fig. 18; templul Atenei Nike, vol. I: 34, 43; fig. 14, 25

Calvin, John, vol. II: 40, 95

Canaletto, *Londra*, fig. 300

canelură, vol. I: 37, 43; fig. 19

Canova, Antonio, vol. II: 169, 181, 183, 194; *Napoleon*, vol. II: 182; fig. 329; *Pauline Bonaparte reprezentată ca Venus*, vol. II: 182, fig. 328

cantus firmus, vol. I: 268—270; vol. II: 60

cantus planus, reprezentări sculptate ale tonurilor, vol. II: 60, *Vezi* şi cînt gregorian

Capela Pazzi. *Vezi* Florenţa

Capela Sixtină. *Vezi* Roma

Caravaggio, Michelangelo Amerighi da, vol. II: 45—47; *Chemarea Sf. Matei*, vol. II: 46; *Convertirea Sf. Pavel*, vol. II: 46, 47; fig. 246

cariatide, vol. I: 42, 43; vol. II: 380; fig. 23

Carol I, regele Angliei, vol. II: 117, 118, 135

Carol al II-lea, regele Angliei, vol. II: 116—119, 127

Carol cel Mare, vol. I: 167, 226—229, 232, 236—238, 254; vol. II: 230

Carol Quintul de Habsburg, vol. II: 8, 17, 18, 40, 49, 50
Carter, Elliott, vol II: 364, 372—377; *Concertul pentru violoncel*, vol. II: 373, 374; *Dublul concert pentru pian, clavecin și orchestră mică*, *Cvartetul de coarde nr. 2*, vol. II: 372, 374—376
carton, vol. I: 287, 334
casetă, casetare, vol. I: 131—132
catedrală gotică, vol. I: 165, 244—246, 254, 255, 257, 266, 271, 276, 282, 344; vol. II: 381; *Vezi de asemenea* Chartres etc.
cathedra, vol. I: 170
Cathedra lui Maximian, vol. I: 170, 171; fig. 108
cavalerism, vol. I: 238, 239, 258, 259, 277, 305
Cavalli, Francesco, vol. II: 37, 82, 83, 127
cella, vol. I: 35, 37, 38, 39, 42, 44—46, 49
Cellini, Benvenuto, vol. I: 345, vol. II: 30, 76; solnița lui Francisc I, fig. 231
Cézanne, Paul, vol II: 150, 246, 250—252, 266, 267, 271, 272, 279, 280, 290, 291, 296; *Mont Ste. Victoire*, vol. II: 251; fig. 353, 354; *Natură statică: Coș cu mere*, vol. II: 252
Chagall, Marc, vol. II: 297, 299, 330, 332; *Eu și satul meu*, vol. II: 297, 298; fig. 381
Chamberlain, John, *Roți de argint*, vol. II: 346
Chanson de geste, vol. I: 225, 229, 231, 240
Chardin, J. B., vol. II: 150, 161; *Băiat cu titirez*, fig. 311; *Natură statică: Castron cu prune*, vol. II: 150
Charlottesville, Rotonda Universității din Virginia, vol. II: 174; fig. 323
Chartres, vol. I: 245, 247, 272, 304; catedrala, vol. I: 247—248, 254, 268, 274, 275; vol. II: 211, 391; fig. 140; arhitectura catedralei, vol. I: 248—255; fig. 141, 143—145, 147; muzica la catedrala din C., vol. I: 251, 257; sculptura catedralei, vol. I: 255—262; fig. 148—152; vitraliile catedralei, vol. I: 247, 255, 257, 262—266; fig. 153, 154; școala de pe lîngă catedrală, vol. I: 260, 237
Chateaubriand, François de, vol. II: 202, 214
chevet, I: 194
Chirico, Giorgio de, vol. II: 297, 299, 332; *Muzele neliniștitoare*, vol. II: 297, 318; fig. 380
Chopin, Frédéric, vol. II: 202, 214
Churriguera, José de, altarul de la San Estebán, vol. II: 53; fig. 255
Cimabue, Giovanni, vol I: 286, 292, 293; *Madona pe scaunul domnesc*, vol. I: 293; fig. 164
Ciudad de México, catedrala, fig. 251
Cîntecul lui Roland, vol. I: 225—229, 230, 231, 235, 236, 237, 239—241
claire-voie, vol. I: 157, 158, 193, 233—235, 286; vol. II: 210; c. catedralei din Chartres, vol. I: 250—252, 276
clarobscur, vol. I: 158; vol. II: 30
Classe, vol. I: 180; redat în mozaic, vol. I: 158; fig. 89; Sant' Apollinare, vol. I: 180; fig. 109, 110; sarcofagul arhiepiscopului Teodor, vol. I: 169, 170; fig. 107

claustru, la Cluny, vol. I: 188, 189, 192; fig. 111; la St. Trophime, vol. I: 188; fig. 112
Clodion, vol. II: 148, 161; *Nimfă și satir*, vol. II: 148; fig. 310
Cluny, abația din C., vol. I: 187—191, 196, 199—210, 213, 214, 241, 249, 268, 272, 307; fig. 111; a treia biserică abațială, vol. I: 190—195, 207, 213; fig. 111, 113, 115, 120—123; casă în stil romanic, vol. I 221; fig. 129
Cocteau, Jean, *Antigona*, vol. II: 302; *Oedip rege*, vol. II: 302
Coeur, Jacques, casa lui, *Vezi* Bourges
colaj, vol. II: 346, 362
Colbert, Jean Baptiste, vol. II: 70, 71, 88, 118
Coleridge, Samuel Taylor, *Kubla Khan*, vol. II: 235
Colette, *Copilul și vrăjitoriile* vol. II: 301
Coloana Vendôme, *Vezi* Paris
coloană, vol. I: 39, 42, 43; cariatidă utilizată drept c. vol. I: 42; fig. 23; c. compozită, vol. I: 122, 143; c. corintică, vol. I: 43; fig. 26; c. dorică, vol. I: 35, 36, 40, 41; fig. 16, 18, 19; comparație între c. dorică și c. ionică, vol. I: 40; fig. 19; c. și *entasis*, vol. I: 39; fig. 20; c. ionică, vol. I: 35, 37, 42; fig. 19, 21, 22, 25; c. toscană, vol. I: 130. *Vezi și* canelură
colonadă, vol. I: 35, 37, 45
Colosseum. *Vezi* Roma
Compostela, mormîntul Sf. Iacob, vol. I: 216
Compoziție electronică, vol. II: 361—365, 391
Conant, Kenneth J., vol. I: 187; fig. 11, 115
concert, vol. II: 21, 22, 162
Conciliul din Trento, vol. I: 366; vol. II: 41, 43, 59
concretizare, vol I: 70
Condorcet, Marie Jean, *Progresul spiritului uman*, vol. II: 163
Conducătorul de cvadrigă din Delfi, vol. I: 51
consolă, vol. II: 310
Constable, John, vol. II: 202, 208, 233, 234; *Catedrala Salisbury văzută din grădina episcopală*, vol. II: 233; fig. 345
Constantin, împărat, vol. I: 153, 156, 366, 371
Constantinopol, vol. I: 153, 164, 181, 182, 186, 243; vol. II: 7
construcție cu arce și bolți, vol. I: 91, 253; fig. 83, 146; folosirea ei de către asirieni, vol. I: 22, 23; fig. 10
construcție din fontă, vol. II: 210, 227, 240, 256, 257
continuo, vol. II: 128
contraforți gotici, vol. I: 278; fig. 141, 145
contrapunct, vol II: 294, 320, 369; c. și Contrareforma, vol. II: 64; c. în Renașterea flamandă, vol. I: 368; c. gotic, vol. I: 268, 269, 272; *punctus contra punctum*, vol. I: 269; c. în opera lui Purcell, vol. II: 134; c. în Renaștere, vol. I: 336; vol. II: 22
Contrareforma, vol. I: 24, 366, 367; vol. II: 8, 36, 40, 42, 44, 47; artiștii C. vol. II: 43, 44, 81; C. și artele, vol. II: 40—64; bisericile C., vol. II: 136, 137, 145, 146; C. spaniolă, vol. II: 49—64
Copernic, vol. II: 41, 132, 268, 315
Copland, Aaron, vol. II: 330
cor (arhitectonic), vol. I: 247, 251, 254
cor, în teatrul grec, vol. I: 53, 54, 62—64, 70, 73, 78, 79; în opera engleză,
cor (muzical) dublu, vol. II:

60, 137; gotic, vol. I: 268—271; c. la Ludovic al XIV-lea, vol. II: 83—86; c. de la San Marco, vol. II: 22, 23; c. Capelei Sixtine, vol. I: 352, 367—370; vol. II: 43
Corneille, Pierre, vol. II: 80; *Cidul*, vol. II: 86; *Horaţiu*, vol. II: 175
cornişă, vol. I: 36, 38, fig. 19
Courbet, Gustave, *Înmormîntare la Ornans*, vol. II: 242; fig. 350
Coysevox, Antoine, vol. II: 70, 76, 88
creştini arieni, vol. I: 153, 154, 157, 158
cruciade, vol. I: 277; vol. II: 226—228, 235
cubism, vol. II: 267, 276, 280, 282, 283, 290—296, 307, 317, 318, 328, 330, 331, 334, 335, 339, 344, 351, 391
Cucerirea normandă, vol. I: 138, 220—229, 232
culoare, în opera lui Cézanne, vol. II: 250—252; în operele cubiştilor, vol. II: 292; în opera lui Delacroix, vol. II: 200, 201; în operele impresioniştilor, vol. II: 243—249; în pictura sec. XIX, vol. II: 223—225; în pictura sec. XX, vol. II: 339—344, 349, 350, 359, 360
cupolă, de tip central, vol. I: 163—165; c. catedralei din Florenţa, vol. I: 311, 315; 319; c. Panteonului, vol. I: 131, 132; c. capelei Pazzi, vol. I: 320; folosirea c. la romani, vol. I: 163, 164; c. catedralei St. Paul, vol. II: 120—123; fig. 296; c. bazilicii San Pietro, vol. I: 365—367; fig. 208; c. şi ecoansoane, vol. I: 164; fig. 101

dadaism, vol. II: 276, 281, 297—301, 345, 346, 357
Dali, Salvador, vol. II: 175, 299, 330; *Persistenţa memoriei*, vol. II: 299; fig. 383
dansuri, vol. I: 14; în *Simfonia fantastică* de Berlioz, vol. II: 217—219; în *Don Giovanni*, vol. II: 158, 159; în *Didona şi Enea*, vol. II: 126
Dante Alighieri, vol. I: 113, 229, 283, 310, 311, 321, 332; vol. II: 7, 180, 202, 203, 220, 224, 229, 253; *Divina comedie*, vol. I: 299—303, 310, 367; vol. II: 203, 211, 215, 220; portretul lui D. pictat de Giotto, vol. I: 300; fig. 168
Darwin, Charles Robert, vol. II: 228, 268, 317
Daumier, Honoré, vol. II: 150, 241, 304, 306; *Vagon de clasa a III-a*, vol. II: 241; fig. 349
David, Jacques Louis, vol. II: 174—182, 194, 195, 203, 226, 227; *împărţirea acvilelor*, vol. II: 177; *Le Sacre*, vol. II: 177—179; *Lictori aducîndu-i lui Brutus corpurile fiilor săi*, vol. II: 175; fig. 325; *Doamna Récamier*, vol. II: 176, 182; fig. 326; *Jurămîntul Horaţilor*, vol. II: 175, 176; fig. 324
Debussy, Claude, vol. II: 241, 261—267, 270, 272, 285, 295; „Golliwog's Cake Walk", vol. II: 286; *Pelléas şi Mélisande*, vol. II: 263—265
Delacroix, Eugène, vol. II: 198, 200—204, 210, 211, 224—226, 228, 233; *Dante şi Vergiliu în Infern*, vol. II: 202, 203; fig. 333; *Libertatea conducînd poporul*, vol. II: 199—201, 204; *Moartea lui Sardanapal*, vol. II: 201; ilustraţii la *Faust*, vol. II: 198;

fig. 331, 332; *Vînătoare de lei*, vol. II: 236; *Piaţă*, vol. II: 320; *Naufragiul lui Don Juan*, vol. II: 201
demos, vol. I: 30
Denis, Maurice, vol. II: 249, 348, 349
De Quincey, Thomas, *Confesiunile unui opioman englez*, vol. II: 216
Descartes, René, vol. II: 94, 111, 133
Des Prés, Josquin, vol. I: 350, 367—370, 372; vol. II: 59; *Ave Maria*, vol. I: 369; fragment din *Ave Maria*, vol. II: 369; *De profundis*, vol. I: 369
Dessau, Atelierul mecanic de la Bauhaus (Gropius), vol. II: 313, 314; fig. 397
deus ex machina, vol. I: 55; vol. II: 85, 129
Diaghilev, Serghei Pavlovici, vol. II: 286, 302
Dickens, Charles, vol. II: 150, 241
Diderot, Denis, vol. II: 167, 174; *Enciclopedia*, vol. II: 142—143, 162; *Fiul natural*, vol. II: 149
Dies irae, vol. I: 276, 295, 296; vol. II: 213, 219—221, 230
Dionysos, vol. I: 47, 53, 63, 72, 79, 89, 104; fig. 32; Teatrul lui D. *vezi* Atena (oraş)
discant, vol. I: 269, 274
Discobolul (*Aruncătorul de disc*) *vezi* Miron
dom geodezic, vol. II: 380; fig. 432, 433
Donatello, vol. I: 315, 317, 322, 324, 326, 338, 343, 367; *David*, vol. I: 325, 344; fig. 180; *Lo Zuccone*, vol. I: 324—325, 344; fig. 179; *Maria Magdalena căindu-se*, vol. I: 325
Doré, Gustave, *Berlioz dirijînd*, vol. II: 215; fig. 341
Doriforul (*Purtătorul de lance*) *vezi* Policlet
dramaturgia burgheză, vol. II: 149, 161; d. greacă, vol. I: 15, 23, 32, 52—58, 59, 62, 63, 65, 70, 73, 74, 78, 79, 182; d. Restauraţiei în Anglia, vol. II: 117; *Sturm und Drang*, vol. II: 155; d. secolului al XX-lea, vol. II: 278, 327—329
Dreida, vol. II: 283, 288; Zwinger, vol. II: 142
Dryden, John, vol. II: 116, 118, 120, 124, 125, 127, 132, 134; D. comparat cu Purcell şi Wren, vol. II: 131, 132; *Albion şi Albanius*, vol. II: 125, 126; *Regele Arthur*, vol. II: 130, 131
dualism gotic, vol. I: 272—274
Duccio di Buoninsegna, vol. I: 292—294; *Madona „Rucellai"*, vol. I: 293; fig. 165
Duchamp, Marcel, vol. II: 330, 354, 357, 358; L.H.O.O.Q. fig. 382; *Geam rotativ*, fig. 414
Dufay, Guillaume, vol. I: 316, 318, 319, 336, 342
Dumas, Alexandre, vol. II: 198, 208, 214
duplum, vol. I: 269, 270
Duris, *Predarea muzicii şi gramaticii la o şcoală din Atica*, vol. I: 60
Dürer, Albrecht, vol. II: 31—34; seria *Apocalipsa sau Patimile*, vol. II: 35; *Hercule la răspîntie*, vol. II: 33; fig. 235; *Madona şi Pruncul cu o mulţime de animale*, vol. II: 33; fig. 236; *Autoportret*, vol. II: 32, 33; fig. 234

echină, vol. I: 36; fig. 19
eclectism, vol. II: 230, 255, 261
Eduard Mărturisitorul, vol. I: 207, 222, 223, 239; fig. 131

Eiffel, Gustave, vol. II: 267, 272; Turnul Eiffel, vol. II: 271
Einstein, Albert, vol. II: 316, 329
Eliot, T.S., *Sweeney luptătorul*, vol. II: 303—304
empirism, vol. I: 110, 116—118
epicurism, vol. I: 111, 116
Epidaur, teatrul, vol. I: 54; fig. 45
Erehteion. *Vezi* Atena (oraș)
Eschil, vol. I: 32, 33, 57, 63, 64, 66, 79; vol. II: 180, 191, 302; *Agamemnon*, vol. I: 56; *Eumenidele*, vol. II: 302; *Perșii*, vol. I: 53
Escorial, muzica la E., vol. II: 59, 60; Palatul E., vol. II: 50—52; fig. 251—253
Estes, Richard, *Fațadă cu vitrine*, vol. II: 359—360
etos, vol. I: 104, 112
Euclid, vol. I: 117, 260, 372
Eumene al II-lea, vol. I: 86, 88, 89, 91, 94, 107, 117—119
Euripide, vol. I: 32, 33, 57, 64, 79, 81, 118, 191; *Bacantele*, vol. I: 53, 57, 63, 75; *Oreste*, vol. I: 64
evazionism, vol. II: 227—229
ex cathedra, vol. I: 170, 171
existențialism, vol. II: 315—321, 335, 387, 389
exotism, vol. II: 223, 234—236
expresionism, vol. II: 271, 280, 281, 283, 297, 301, 319, 330, 331, 391; e. german, vol. II: 284, 287, 288; e. în muzică, vol. II: 288—290
expresionism abstract, vol. II: 279—283, 289, 330—346

Faust, legenda lui, vol. II: 155; versiuni, vol. II: 217
Fauves, les, vol. II: 285, 286—288
Fecioara Maria, vol. I: 247, 263, 274; vol. II: 17; atributele F.; vol. II: 262; F. în sculptura de la Chartres, vol. I: 257—262; fig. 149, 152; F. și iconografia vitraliilor de la Chartres, vol. I: 264, 265; cultul F., vol. I: 254, 257—262; vitralii de la Notre-Dame-du-Haut, vol. II: 378; sculptată de Pisano, vol. I: 292, fig. 162; în mozaic la Ravenna, vol. I: 159; fig. 96
fenomenologie, vol. II: 389
feudalism, vol. I: 235, 236, 260, 273
Ficino, Marsilio, vol. I: 332, 339, 371
Fidias, vol. I: 33, 35, 37, 41, 44, 51, 66, 118; *Atena Lemnia*, vol. I: 51—52; *Lapit și centaur* (?), fig. 27
Fielding, Henry, vol. II: 149
fildeș, sculpturi în, vol. I: 170 171, 183; fig. 108
Filip al II-lea, rege al Spaniei, vol. II: 18, 49—54, 59, 60, 86, 135, 137
Florența, vol. I: 24, 283, 286, 287, 292, 321, 322, 330, 332, 333, 338, 339, 345; vol. II: 7, 41; Academia de desen, vol. II: 28; arhitect șef al F., vol. I: 287; frescе la F., vol. II: 287—290; F. în veacul al XV-lea, vol. II: 314—319; F. și manierismul, vol. II: 27—29; Michelangelo, *David*, vol. I: 338; fig. 191; muzica la F. vol. I: 336; Baptisteriul, vol. I: 217, 315, 322—325; vol. II: 253; fig. 170; Donatello, *Maria Magdalena, căindu-se*, vol. I: 325; Ghiberti, portalul de est, vol. I: 315, 322, 323; vol. II: 253; fig. 178; Campanila, vol. I: 287, 315, 324; fig. 170; sculptura C., vol. I: 321—326; fig. 179; Palazzo del Podestà, Bargello, capela, 428429
Giotto, *Portretul lui Dante*, vol. I: 300; fig. 168; catedrala Santa Maria del Fiore, vol. I: 132, 314—315, 318, 319, 324; fig. 170, 171; San Lorenzo, vol. I: 343; Santa Croce, vol. I: 290; capela Pazzi (Brunelleschi), vol. I: 319, 320, 343, 371; fig. 172—174; Santa Maria del Carmine, capela Brancacci, vol. I: 326, 327, 343; Masaccio, *Izgonirea din grădina raiului*, vol. I: 323, 327; fig. 182; *Darea pentru templu*, vol. I: 327; fig. 183; Santa Maria Novella, pictură de altar, vol. I: 293; fig. 165; Santa Trinità, pictură de altar, vol. I: 293; fig. 164; căminul de la Santa Maria Nuova, pictură de altar, vol. I: 333, 334; fig. 190; palatul Medici-Riccardi (Michelozzo), vol. I: 320, 321, fig. 175; muzică, vol. I: 335; pictură, vol. I: 321, 343; capela Medici, Gozzoli, *Călătoria Magilor*, vol. I: 328, 343; fig. 185; mănăstirea San Marco, vol. I: 317, 328, 343
Fontaine, P.-F.-L., vol. II: 171, 177, 192, 193; Arc de Triomphe du Carrousel, vol. II: 172, 173; fig. 321; Coloana Vendôme, vol. II: 193, 194; fig. 322
Fragonard, Jean Honoré, vol. II: 148, 161, 167; *Leagănul*, vol. II: 148
Francisc I, rege al Franței, vol. I: 351; vol. II: 8, 17, 30, 76
Frankenthaler, Helen, *Formație*, vol. II: 352
Frazer, James, *Creanga de aur*, vol. II: 283
frescă, vol. I: 287, 288; vol. II: 326, 377, 391; la Berzé-la-Ville, în capela cluniacă, vol. I: 202, 213; fig. 119; frescele lui Giotto, vol. I: 138, 283, 286—288; fig. 159—161; la palatul Medici, vol. I: 328; fresce romane, vol. I: 351; fresce romanice, vol. I: 201; frescele lui Traian, vol. I: 294—295; fig. 167; la Vatican, vol. I: 364; la Veneția, vol. II: 13; friză, vol. I: 36, 38, 42—46; fig. 19, 28; f. de pe Columna lui Traian, vol. I: 134—139; fig. 84, 85; f. de pe Coloana Vendôme, vol. II: 193, 194
Freud, Sigmund, vol. II: 281, 299, 304, 317, 336
fronton, vol. I: 35, 36, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49
frottola, vol. I: 337
Fulbert, episcop, vol. I: 261, 277
fugă, vol. II: 162, 190, 220, 221
Fuller, Buckminster, cupolă pentru New York, vol. II: 380; fig. 433; pavilionul S.U.A., vol. II: 380; fig. 432
futurism, vol. II: 283, 295—295

Gabrieli, Andrea, vol. II: 22, 37, 106
Gabrieli, Giovanni, vol. II: 21—24, 27, 29, 37, 106; *In ecclesiis*, vol. II: 22, 23
Gal cu soția sa, vol. I: 92—94, 98; vol. II: 80; fig. 50
Galilei, Galileo, vol. II: 41, 132, 315
Galla Placidia, mormîntul, vol. I: 155; fig. 88
Gal murind, vol. I: 92—93, 98, 99
Gau, François Christian, Ste. Clotilde, vol. II: 210, 256; fig. 339
Gauguin, Paul, vol. II: 249, 271, 280, 283, 286, 288; *Mahana No Atua*, vol. II: 249, 283

Gautier, Théophile, vol. II: 198, 214; *Oriental*, vol. II: 236
Gay, John, *Opera Cerşetorului*, vol. II: 150
Gesamtkunstwerk, vol. II: 224, 328
ghibelini şi guelfi, conflicte între, vol. I: 283
Ghiberti, Lorenzo, vol. I: 315, 322, 323, 324, 326, 330, 335, 338; *Comentarii*, vol. I: 323, 341, 345; *Poarta raiului*, vol. I: 315, 322; vol. II: 253; *Jertfirea lui Isaac*, vol. I: 322; fig. 177; *Povestea lui Adam şi a Evei*, vol. I: 323; fig. 178
ghilde, gotice, vol. I: 264, 265, 273, 277; italiene în sec. XIV, vol. I: 283; olandeze, vol. II: 94; în timpul Renaşterii, vol. I: 314, 316, 321
Giacometti, Alberto, *Palat la ora 4 dimineaţa*, vol. II: 300; fig. 385
Gibbon, Edward, vol. I: 146, 172, 191; vol. II: 163; *Declinul şi căderea Imperiului roman*, vol. I: 121
Gibbs, James, biserica St. Martin-in-the-Fields, vol. II: 124; fig. 298
Gide, André, *Persefona*, vol. II: 302; *Prometeul prost înlănţuit*, vol. II: 303; *Teseu*, vol. II: 303
Ginsberg, Allen, vol. II: 334, 347; *Un supermagazin din California*, vol. II: 334; *Urlet*, vol. II: 334
Giorgione dei Castelfranco, *Concert cimpenesc*, vol. II: 13, 14, 27; *Furtuna*, vol. II: 14, 27, fig. 224
Giotto di Bondone, vol. I: 283, 286, 287, 292, 294, 301, 303, 306, 307, 309—311; vol. II: 391; frescele din Assisi, vol. I: 138, 283, 286—288; fig. 159, 160; ciclurile de frescе, vol. I: 288, 292; vol. II: 391; Campanila din Florenţa, vol. I: 287, 315, 321; fig. 170; *Moartea Sf. Francisc*, vol. I: 290; fig. 161; *Fuga în Egipt*, vol. I: 289; *Ioachim întorcîndu-se la stînă*, vol. I: 289, 309; *Madona pe scaunul domnesc*, vol. I: 293; fig. 166; *Miracolul primăverii*, vol. I: 288; fig. 159; *Pietà*, vol. I: 289, 309; *Portretul lui Dante*, vol. I: 300; fig. 168; *Sf. Francisc renegîndu-şi tatăl*; vol. I: 289; fig. 160; *Predica pentru păsări*, vol. I: 288
Gluck, C. W., vol. II: 129, 141, 153, 215, 216, 362; *Alcesta* vol. II: 195; *Întîlnire neprevăzută, (Pelerinaj la Mecca)*, vol. II: 235
Goethe, Johann Wolfgang von, vol. II: 143, 155, 164, 192, 198, 234; *Faust*, vol. I: 373; vol. II: 199, 202, 208, 211—213, 215, 217, 220, 224, 251, 281; ilustraţii de Delacroix la *F.*, vol. I: 198, 201, 202; fig. 332; *Von deutscher Baukunst*, vol. II: 208
Gomez de Mora, Juan, Casa de las Conchas şi La Clérica, vol. II: 52, 53; fig. 254
Gorky, Arshile, vol. II: 331, 332, 344, 352; *Luptă enigmatică*, vol. II: 331; fig. 399
Goslar, palatul imperial, vol. I: 220; fig. 127
Gounod, Charles, *Faust*, vol. II: 217; *Regina din Saba*, vol. II: 236
Goya, Francisco, vol. II: 90, 150, 179, 180, 304, 306; ciclul *Dezastrele războiului*, vol. II: 180; *Execuţiile de la 3 mai*, vol. II: 179—180; *Sabatul vrăjitoarelor*, vol. II: 220; fig. 342
Gozzoli, Benozzo, vol. I: 315, 321, 331, 343; *Călătoria Magilor*, vol. I: 328, 345; fig. 185
gravură, vol. II: 278, 303
Greco, El, vol. II: 15, 36, 44, 49, 53—58, 61, 64, 78, 90, 105, 135; *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria*, vol. II: 55; fig. 256; *Înmormîntarea contelui Orgaz*, vol. II: 55—56; fig. 257; *Visul lui Filip al II-lea*, vol. II: 54; *Izgonirea din Templu*, vol. II: 56; fig. 258; *Martiriul Sf. Mauriciu*, vol. II: 53, 54; autoportret şi portretul fiului său, vol. II: 55; fig. 257
Greenough, Horatio, *George Washington*, vol. II: 183; fig. 330
gregorian, cînt, vol. I: 174, 204, 208, 216, 231, 267, 268; vol. II: 320, 391
Grigore cel Mare, papa, vol: I: 178, 182, 204
Gropius, Walter, vol. II: 277, 310, 313, 314, 329; atelierul mecanic de la Bauhaus, vol. II: 313, 314; fig. 397
Grupul *Laocoon*, vol. I: 113, 351, 356; vol. II: 76, fig. 62
Grünewald, Mathias, *Altarul din Isenheim*, vol. II: 33—34; fig. 237; *Răstignirea*, vol. II: 34, 35; fig. 237; *Naşterea Domnului*, vol. II: 34; *Ispitirea Sf. Anton*, vol. II: 34, 35; fig. 238
Guido d'Arezzo, vol. I: 204, 265

Hadrian, vol. I: 121, 126, 131, 139, 145; mormîntul lui H., vol. I: 162; fig. 87
Hagia Sofia, *Vezi* Istanbul
Halicarnas, vol. I: 85; Mausoleul, vol. I: 110; fig. 60
Hals, Frans, vol. II: 102, 112; *Veselul cîntăreţ din lăută*, vol. II: 102; fig. 284
happening, vol. II: 347, 355, 361, 363, 369, 387, 391
Hardouin-Mansart, Jules, vol. II: 88, 90, 193; palatul Versailles, vol. II: 72; fig. 264—266
Harnett, William M., *Modèle vechi*, fig. 421
Hastings, bătălia de la, vol. I: 222, 237
Haydn, Joseph, vol. II: 153, 187
Händel, Georg Fredrich, vol. II: 37, 109, 130, 132, 151, 153, 157
Hefaistos, mozaic executat de, vol. I: 103; fig. 55
Heidegger, Martin, vol. II: 388
Heine, Heinrich, vol. II: 214, 222
Helmholtz, Hermann von, vol. II: 243; *Despre perceperea tonurilor ca bază fiziologică pentru teoria muzicii*, vol. II: 266
Heningway, Ernest, vol. II: 330
„Hera" din Samos, vol. I: 51; fig. 41
Herculaneum, vol. I: 101—103; vol. II: 176, 192, 193
Hercule găsindu-l pe micul său fiu Telef, vol. I: 102
Herrera, Juan de, vol. II: 52, 53, 61; palatul Escorial, vol. II: 50—52; fig. 253
Hildebrandt, Lukas von, vol. II: 145; palatul Belvedere, vol. II: 145; fig. 305
Hindemith, Paul, vol. II: 329
Hoffmann, E.T.A., *Undine*, vol. II: 155
Hofmann, Hans, vol. II: 332, 333, 335, 344; *Memoria in aeternum*, vol. II: 344; fig. 406
Hogarth, William, vol. II: 149—151, 161, 304; *Cariera unei lirfe*, vol. II:

151; *Căsătorie la modă*, vol. II: 150, 163; *Primire la contesă*, vol. II: 151; fig. 313; *Contractul de căsătorie*, vol. II: 150, 151, fig. 312; *Cariera unui desfrînat*, vol. II: 151
Homer, vol. I: 31, 41, 72, 371; vol. II: 194, 202; *Iliada*, vol. II: 180, 181, 188; *Odiseea*, vol. I: 68, 101; vol. II: 180, 181, 304
Honegger, Arthur, vol. II: 295, 302; *Pacific 231*, vol. II: 296
Hooch, Pieter de, vol. II: 112; *Mama și copilul*, vol. II: 102; fig. 285
Horațiu, vol. I: 89, 372; vol. II: 168, 194
Houdon, Jean Antoine, *Benjamin Franklin*, vol. II: 152; fig. 315; *Voltaire*, vol. II: 152; fig. 314
Hristos, vol. I: 153, 154, 155, 159, 166, 169, 170, 187, 192, 193, 196—198, 201, 202, 206, 207, 213, 214, 248, 288, 295, 300, 314, 323, 330, 354; vol. II: 16, 18, 20, 35; vol. I: 257—259; fig. 148, 149; H. și simbolul „hrismon", vol. I: 165—166; H. în arta secolului al XIV-lea, vol. I: 309; H. în mozaicurile de la Ravenna, vol. I: 158, 162, 163; fig. 94—96, 99; H. ca păstor, vol. I: 158, 168; imaginea lui H. în secolul al VI-lea, vol. I: 181, 182
Hugo de Semur, abate, vol. I: 189, 190, 191, 195, 196, 202, 206, 209, 211
Hugo, Victor, vol. II: 198, 202, 208, 210—215, 219, 224, 225, 229; *După o lectură din Dante*, vol. II: 211; *Cromwell*, vol. II: 198, 211, 220; *Notre-Dame de Paris*, vol. II: 209; „Sabatul vrăjitoarelor", vol. II: 220, 225
Huxley, Aldous, vol. I: 113; vol. II: 79, 329
Huygens, Constantijn, vol. II 94

Ibsen, Henrik, vol. II: 259
iconografie, vol. I: 26, 163
Ictinos, vol. I: 34, 39, 40
idealism elenic, vol. I: 65—74, 80
ideea arheologică, vol. II: 191—195
idée fixe, vol. II: 216, 218
iluminism, vol. II: 142, 143, 153, 160—163, 193
impresionism, vol. II: 239, 241, 243, 245—250, 260, 261, 265, 266, 270, 276, 280, 299, 330, 331, 338, 353; i. și muzica, vol. II: 293—295; i. și postimpresionismul, vol. II: 247—252
Inchiziția, vol. II: 8, 41, 42, 103; I. și Veronese, vol. II: 19, 20
individualism elenistic, vol. I: 110—113; i. renascentist, vol. I: 357, 338, 340, 343—347; vol. II: 328; i. romantic, vol. II: 225—227
Ingres, Jean-Auguste Dominique, vol. II: 303; *Apoteoza lui Homer*, vol. II: 180, 181, 229; fig. 327; *Baia turcească*, vol. II: 236; fig. 348
Isaac, Heinrich, vol. I: 336, 337, 343, 353; vol. II: 59
Istanbul, biserica Sf. Sergius și Bachus, vol. I: 164; Sf. Sofia (Hagia Sofia), vol. I: 132, 164, 179; fig. 103; muzica la Sf. Sofia, vol. I: 176
Iuliu al II-lea, papă, vol. I: 339, 350—352, 354, 358, 371; corul papei I., vol. I: 253; portretul lui I, pictat de Rafael, vol. I: 352; fig. 194; mormîntul lui I., vol. I: 351, 355, 357, 361, 362; fig. 198
Iustinian, împărat, vol. I: 153, 155, 157, 160, 161, 164, 169—171, 176, 179, 243—244; *Digestele*, mozaic reprezentîndu-l pe I., vol. I: 166, 167; fig. 104
Ives, Charles, vol. II: 373
izocefalie, vol. I: 46

Jacopone da Todi, *Stabat mater dolorosa*, vol. I: 297, 299, 309
Javier, Francisco, vol. II: 42, 49
jaz, vol. II: 285, 286, 347, 368
Jefferson, Thomas, vol. II: 13, 152; rotonda Universității din Virginia, vol. II: 13, 174; fig. 323
jocuri olimpice, vol. II: 380
Johns, Jasper, *De la 0 la 9*, vol. II: 347
Johnson, Philip, Seagram Building, vol. II: 378; fig. 425
Johnson, Samuel, vol. II: 319
Jones, Howard, *Luminator II*, vol. II: 354; fig. 418
Jones, Inigo, vol. II: 13, 124, 125; Sala banchetelor, vol. II: 117; fig. 291; ca scenograf; vol. II: 125; fig. 301
Jonson, Ben, vol. II: 125
Joyce, James, *Portret al artistului în tinerețe*, vol. II: 304; *Ulise*, vol. II: 300, 304, 319
Juan de Yepis, vol. II: 42, 49, 62
Judecata de apoi, vol. I: 113, 158, 257, 258, 294; vol. II: 171, 222, 306
Jung, Karl, vol. II: 336

Kahn, Louis L., vol. II: 381—384; Institutul de studii biologice „Salk", vol. II: 382, 383; fig. 437, 438
Kandinsky, Wassily, vol. II: 277, 288, 289, 300, 308, 314, 351; *Der Blaue Reiter*; vol. II: 286, 288; *Improvizație nr. 30 (pe o temă războinică)*, vol. II: 288; *Pictură cu margine albă, nr. 173*, vol. II: 289; fig. 372
katharsis, vol. I: 58
Keats, John, vol. II: 229; *Odă la o urnă grecească*, vol. I: 64; vol. II: 229
Kepler, Johannes, vol. II: 132, 137
Klee, Paul, vol. II: 288—300, 314, 351; *Copilul și vrăjitoriile*, vol. II: 301; *Diana*, vol. II: 299
Kline, Franz, vol. II: 332, 340, 344; *Pennsylvania*, vol. II: 340; fig. 403
Kore din Samos, vol. I: 51; fig. 41
Kosuth, Joseph, *Arta ca idee*, vol. II: 357; fig. 420
Kouros-ul de la Sunion, vol. I: 49, 51; fig. 36

Labrouste, Henri, vol. II: 256—258, 272; biblioteca Ste. Geneviève, vol. II: 256; fig. 360; Biblioteca națională, Paris, vol. II: 257; fig. 361
La Jolla, Institutul de Studii Biologice „Salk" (Kahn), vol. II: 282, 283; fig. 437, 438
Lasso, Orlando di, vol. II: 59
laude, vol. I: 297—299
Lebrun, Charles, vol. II: 68, 69, 72, 88, 89, 153, 177; Versailles, vol. II: 73, 88; fig. 266
Le Corbusier, vol. I: 24; vol. II: 277, 310, 313, 314, 377—379; Notre-Dame-du-Haut, vol. II: 378, 379; fig. 426, 427; Unité d'Habitation, vol. II: 314, 315

Leger, Fernand, vol. II: 296, 330, 346; *Orașul*, vol. II: 296; fig. 379
Leibniz, Gottfried von, vol. II: 133, 162, 269
Le Nôtre, André, vol. II: 73, 74; grădinile de la Versailles, vol. II: 73, 74; fig. 267
Leon al X-lea, papă, vol. I: 336, 339, 350—353, 356, 368; portretul lui L. pictat de Rafael, vol. I: 353; fig. 195
Leonardo da Vinci, vol. I: 326, 327, 341, 343; 346, 351, 364, 373; vol. II: 27—29, 76, 388; *Închinarea Magilor*, vol. I: 341; fig. 192; proiectul unui aparat de zbor, vol. I: 373, fig. 211; *Cina cea de taină*, vol. I: 373; fig. 210; *Madona și Pruncul cu Sf. Ana*, vol. I: 354; vol. II: 30; fig. 197
Léonin, vol. I: 270; *Magnus Liberi Organi*, vol. I: 268
Lessing, Gotthold, *Miss Sara Sampson*, vol. II: 149
Le Vau, Louis, Versailles, fig. 265, 275
Le Vau, Louis, Versailles, fig. 265, 275
LeWitt, Sol, vol. II: 355—357; *Cub îngropat...*, vol. II: 355, 356; fig. 419
lintou, vol. I: 35, 42
Lippi, Filippo, vol. I: 317, 321, 343; *Nașterea Domnului*, vol. I: 329
Lipschitz, Jacques, vol. II: 293, 330; *Bărbat cu mandolină*, vol. II: 293; fig. 375, 376
liră, vol. I: 104, 106, 139, 181, 225, 229
Liszt, Franz, vol. II: 214, 225; *Totentanz*, vol. II: 221
litografie, vol. II: 240; fig. 364
liturghie, vol. I: 26; l. ambroziană, vol. I: 175, 177, 180, 182; l. ariană, vol. I: 174—175; l. bizantină, vol. I: 161, 162, 166, 175, 176, 180, 182, 183; l. gotică, vol. I: 254, 266, 268; l. paleocreștină romană, vol. I: 176, 180, 182, 183; l. romano-catolică, vol. I: 368; l. din Renașterea romană, vol. I: 366; secvență din l. vol. I: 296
Londra, vol. I: 22, 221, 332; Vol. II: 116, 123; L. în timpul Restaurației, vol. II: 116—120; marele incendiu, vol. II: 116, 118; reconstrucția L., vol. II: 118, 122; British Museum (Smirke), vol. II: 174; Palatul de cristal (Paxton), vol. II: 258, 259, 271, 291; fig. 2 362, 363; clădirea Parlamentului (Barry), vol. II: 208; fig. 338; Kew Gardens, vol. I: 235; Noul Palat al Justiției (Street), vol. II: 208; Palladium, vol. II: 11; St. Martin-in-the-Fields (Gibbs), vol. II: 124; fig. 298; St. Mary-le-Bow (Wren), vol. II: 123; fig. 297; Turnul Londrei, vol. I. 232, 234, 240, 241; fig. 133, 135; catedrala St. Paul, vol. I: 132; vol. II: 120—124; fig. 293—296; capela St. John, vol. I: 233; fig. 136; Turnul Alb, vol. I: 232, 233, 235; fig. 134 Westminster Abbey, vol. I: 223, 240; vol. II: 116; Sala banchetelor din Whitehall, (Jones), vol. II: 117; fig. 291
Longhena, Baldassare, vol. II: 24; Santa Maria della Salute, vol. II: 12; fig. 223

Lorenzetti, Ambrogio, vol. I: 292
Lorenzetti, Pietro, vol. I:286, 292
Lorrain, Claude, vol. II: 194, 233; *Debarcarea Cleopatrei la Tars*, vol. II: 81; fig. 274
Loyola, Ignațiu de, vol. II: 42, 44, 47, 49, 59, 62; *Exercițiile spirituale*,
Ludovic al IX-lea, rege al Franței, vol. I: 254, 261, 277
Ludovic al XIII-lea, rege al Franței, vol. II: 77, 79, 88
Ludovic al XIV-lea, rege al Franței, vol. II: 37, 86, 88, 90, 117, 118, 125, 135, 137, 145, 147, 149, 175, 180, 356. L. ca rege absolut, vol. II: 86—88, 110, 239; bustul lui L., vol. II: 74—75; fig. 268; moartea lui L., vol. II: 141; viața lui L., vol. II: 67—69; L. și Luvrul, vol. II: 69; muzica la curtea lui L., vol. II: 82—86; portretul lui L., vol. II: 67; fig. 262; L. și Versailles-ul, vol. II: 69—74, 86, 229
Ludovic Filip, vol. II: 200, 227, 228
Lully, Jean-Baptiste, vol. II: 68, 70, 83—88, 90, 118, 126—129, 264; *Alcesta*, vol. II: 83—84; fig. 275
Luther, Martin, vol. II: 40
Luvru. *Vezi* Paris
Lye, Len, *Fintînă II*, fig. 417

Machiavelli, vol. I: 340, 370; vol. II: 7 *Istorii florentine*, vol. I: 341; *Principele*, vol. I: 341, 345
Madeleine, La. *Vezi* Paris; Vézelay
Maderno, Carlo, vol. I: 156; vol. II: 43; San Pietro, vol. I: 156, 366; vol. II: 45; fig. 193
madrigale, vol. I: 336; vol. II: 21; m. lui Monteverdi, vol. II 25
Maeterlinck, Maurice, vol. II: 241, 254, 261—263, 265—267, 270; *Pasărea albastră*, vol. II: 267; *Pelléas și Mélisande*, vol. II: 261—265, 271
Mahler, Gustav, vol. II: 221
Maillol, Aristide, vol. II: 303; *Torsul Venerei*, vol. II: 303; fig. 389
Maison Carrée. *Vezi* Nîmes
Mallarmé, Stéphane, vol. II: 241, 260
Manet, Édouard, vol. II: 150, 242, 244, 245; *Un bar la Folies-Bergère*, vol. II: 244, 245;
Strada Mosnier, vol. II: 244; fig. 351
Mann, Thomas, vol. II: 329
Mansart, Jules Hardouin—. *Vezi* Hardouin-Mansart
Mantegna, Andrea, vol. II: 32
Mantova, vol. II: 24, 26, 32, 41; ducele de M., vol. II: 30; Palazzo del Té (Giulio Romano), vol. II: 12; fig. 222
manuscrise miniate, vol. I: 201
Marc, Franz, vol. II: 288; *Turn de cai albaștri*, vol. II: 288; fig. 371
Marcus Aurelius, împărat, vol. I: 121, 138, 139; statuia ecvestră a lui M.A., vol. I: 125; fig. 70
marea depresiune economică, vol. I: 331
Marsilia, Unité d'Habitation (Le Corbusier), vol. II: 314, 315
Marsyas, vol. I: 105, 106, 113; întrecerea lui M. cu Apollo, vol. I: 104—105; fig. 57, 58

Martini, Simone, vol. I:283, 286, 292, 311; *Bunavestire*, vol. I: 294
Masaccio, vol. I: 317, 326—328, 330, 342, 343; *Izgonirea din grădina raiului*, vol. I: 326, 327; fig. 182; *Darea pentru Templu*, vol. I: 327; fig. 183
mască, la curtea engleză, vol. II: 125—128; fig. 301
Matisse, Henri, vol. II: 150, 284, 287, 332, 346, 349; *Fereastră albastră*, vol. II: 287; *Nud în repaus I*, vol. II: 278; fig. 366
Mausolus, vol. I: 110; fig. 61
Maximian, arhiepiscop, vol. I: 161, 170, 171, 183; *cathedra* lui M., vol. I: 170, 171, 183; fig. 108; portretul lui M., vol. I: 165; fig. 104
mănăstirea San Marco. *Vezi* Florența
mecenat, vol. I: 24, 25; m. baroc aristocrat, vol. II: 76, 77; m. baroc burghez, vol. II: 117; m. eclaziastic, vol. I: 264, 265; m. paleocreștin, vol. I: 177; m. în sec. XVIII, vol. II: 141, 148, 149, 160; m. baroc francez, vol. II: 88; m. gotic, vol. I.: 273; m. în familia Medici, vol. I: 332, 335; m. renascentist, vol. I: 343, 344; m. în perioada revoluționară, vol. II: 222, 223
Medici, Cosimo, vol. I: 316, 317, 320, 321, 328, 329, 331, 334, 343; în opera lui Botticelli, vol. I: 331; fig. 188; pictat de Gozzoli, vol. I: 328; fig. 185; familia Medici, vol. I: 24, 316, 317, 326, 328, 331—333, 339, 343, 351, 371;
vol. II: 41; Giovanni de', pictat de Botticelli, vol. I: 331; fig. 188; Giuliano de', pictat de Botticelli, vol. I: 331; fig. 188; pictat de Gozzoli, vol. I: 328; fig. 185; Lorenzo de', vol. I: 331, 332, 334—337, 339, 345, 346, 352, 353, 370; vol. II: 7, 77 pictat de Botticelli, vol. I: 331; fig. 188; bustul lui L., vol. I: 345; *canti carnascialeschi* vol. I: 335, 336; pictat de Gozzoli, vol. I: 328; fig. 185; Maria de', pictată de Rubens, vol. II: 77, 78; fig. 271; Pierfrancesco di Lorenzo de', vol. I: 331; Piero de', vol. I. 328 pictat de Botticelli, vol. I: 331; fig. 188; pictat de Gozzoli, vol. I: 328; fig. 185
Melk, biserica abației benedictine (Prandtauer), vol. II: 145; fig. 306, 307
melodramă, vol. I: 56
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, vol. II: 214; *Cîntece fără cuvinte*, vol. II: 224
menestreli, vol. I: 226, 229—231, 247, 297
menou, vol. I: 263
metopă, vol. I: 36, 38, 39, 42, 44, 45, 48, 49; fig. 19, 27
Meyerbeer, Giacomo, *Profetul*, vol. II: 202
Michelangelo Buonarroti, vol. I: 156, 315, 320, 324, 326, 327, 339, 343—346, 371—373; vol. II: 9, 12, 15, 20, 27, 28, 44, 48—50, 76, 78, 119, 120, 134, 193, 204, 254; ca arhitect, vol. I: 365—367; ca pictor, vol. I: 358—365; ca sculptor, vol. I: 353—358, 367; pictat de El Greco, vol. II: 56; citat dintr-un sonet de M., vol. I: 356; *Sclav legat*, vol. I: 356; fig. 199; *Madona din Bruges*, vol. I: 354; *David*, vol. I: 338, 354, 357; fig. 191; *Judecata de apoi*, vol. II: 30, 43, 253; fig. 201, 239; *Moise*, vol. I: 356, 357, 373; fig. 200; *Pietà*, vol. I 354, 369; vol. II: 43; fig. 196; bazilica San Pietro, vol. I: 156; vol. II: 45; fig. 206, 208; plafonul Capelei Sixtine, vol. I: 138, 350; vol. II: 35, 43; fig. 202—295; *Sclav*, vol. I: 355, 356, 361—362; Mormîntul papei Iuliu al II-lea, vol. I: 351, 361, 362; fig. 198—200
Michelozzo, vol. I: 315, 317, 320; palatul Medici-Riccardi, vol. I: 320, 321, 343; fig. 175; mănăstirea San Marco, vol. I: 317, 328
Miës van der Rohe, Ludwig, vol. II: 313—315, 329, 378, 385; Seagram Building, vol. II: 378; fig. 425
Milano, vol. I: 332; vol. II: 41; Sant'Ambrogio, vol. I: 216; fig. 126; Santa Maria delle Grazie, Leonardo da Vinci, *Cina cea de taină*, vol. I: 373; fig. 210
Milhaud, Darius, vol. II: 302, 329; *Eumenidele*, vol. II: 302
Milton, John, vol. II: 116, 211
mimesis, vol. I: 67
Mique, Richard, Casa de țară a Mariei Antoaneta, vol. II: 232; fig. 344
Mira Lege, vol. I: 269, 271
Miró Joan, vol. II: 300, 332, 336; *Personaje cu stea*, vol. II: 300; fig. 384
Miron, vol. I: 33, 71, 105, 118; *Discobolul*, vol. I: 51, 68; fig. 40
misticism, vol. I: 178, 181—183, 306; vol. II: 61—64
Mnesicle, vol. I: 34, 42; Erehteion, vol. I: 35, 41—43; fig. 21—23; Propilee, vol. I: 35; fig. 16, 17
Modigliani, Amedeo, vol. II: 284, 332; *Cap*, Vol. II: 284; fig. 367; *Pulovărul galben*, vol. II: 284
modul doric, vol. I: 104, 106, 296
modul frigic, vol. I: 104, 106, 108
moduri, vol. I: 60, 61, 173
Molière (Jean-Baptiste Poquelin), vol. II: 70, 82, 87, 90, 126, 180; *Burghezul gentilom*, vol. II: 83
Mondrian, Piet, vol. II: 277, 308, 309, 314, 329; *New York City*, vol. II: 308
Monet, Claude, vol. II: 246, 267, 350, 351; *Grădină la Giverny*, vol. II: 246; *Căpițe de fin*, vol. II: 246; *Impresie, răsărit de soare*, vol. II: 243, 248; *Gara Saint-Lazare*, vol. II: 245, 246, 350; fig. 352; *Catedrala din Rouen*, vol. II: 246, 351; *Nuferi*, fig. 402
Monod, Jacques, *Întîmplare și necesitate*, vol. II: 389
monofonie, vol. I: 267, 269
Monteverdi, Claudio, vol. II: 21, 24—26, 37, 127, 131 *Lupta lui Tancred cu Clorinda*, vol. II: 25; *Încoronarea Poppeei*, vol. II: 26; *A opta carte de madrigale*, vol. II: 25; *Orfeu*, vol II: 26; *Întoarcerea lui Ulise*, vol. II: 26; *Zefiro torna*, vol. II: 25
Monticello (Jefferson), vol. I: 132; vol. II: 13
Montreal, pavilionul S.U.A. (Fuller), vol. II: 380; fig. 432
Moore, Henry, vol. II: 284, 285; *Figură în repaus*, vol. II: 284, 285; fig. 368
Mora, Juan Gomez de. *Vezi* Gomez de Mora

motet, vol. I: 270, 274, 294, 318; motete de Gabrieli, vol. II: 22–24
mozaic, vol. I: 103, 160; vol. II: 320, 377, 391; m. babilonean, vol. I: 22, 23; fig. 10; m. paleocreştin roman şi bizantin, vol. I: 171; fig. 110; m. elenistic, vol. I: 103; fig. 55; m. medieval, vol. I: 260; m. la Ravenna, vol. I: 155, 157–160, 165–167; fig. 89, 94–96, 99, 104; m. roman, vol. I: 103, 139, 140; fig. 56, 86
Mozart, Wolfgang Amadeus, vol. II: 129, 141, 152–161, 187, 202, 320, 368; *Răpirea din serai*, vol. II: 235; *Don Giovanni*, vol. II: 143–144, 149, 155–156; *Nunta lui Figaro*, vol. II; 156, 157
Munch, Eduard, vol. II: 271, 288; *Strigătul*, vol. II: 271; fig. 364
Murillo, Bartolomé Esteban, Vol. II: 90 *Imaculata concepţie*, vol. II: 58–59; fig. 260
Murphy, Arthur, *Orfanii din China*, vol. II: 234
Musorgski, Modest, *O noapte pe muntele pleşuv*, vol. II: 221
Musset, Alfred de, vol. II: 214, 216
muzele, vol. I: 59
muzică (definiţie), vol. I: 58–62, 70
muzică aleatorică, vol. II: 367, 391
muzică atonală, vol. II: 283, 294, 295
muzică concretă, vol. II: 361, 362
muzică creată cu ajutorul calculatorului electronic, vol. II: 361–365, 368–370
muzică cu program, vol. II: 391
muzică dodecafonică, vol. II: 293, 294, 318, 369
muzică melismatică, vol. I: 177

Nabis („Profeţii"), vol. II: 249
Napoleon I, împărat al Franţei, vol. I: 22, 139; vol. II: 169–173, 177–181, 184, 185, 191, 209, 225–227, 230, 231, 235; statuia lui N. executată de Canova, vol. II: 182; fig. 329; N. pictat de David, vol. II: 177–179
Napoleon al III-lea, împărat al Franţei, vol. II: 239
nartex, vol. I: 156, 192; fig. 90, 92
Nash, John, vol. II: 229; Pavilionul regal, vol. II: 235, 256; fig. 346, 347
navă, vol. I: 155, 157–160, 192; vol. II: 379; fig. 90, 92
Nefertiti, regină, vol. I: 19; bustul reginei N., vol. I: 19; fig. 8
neoclasicism, vol. II: 160, 175, 192, 193, 195, 229–231, 239; n. în sec. XX, vol. II: 301–304
neodadaism, vol. II: 329, 345, 386
neoplatonism, vol. I: 317, 331, 339, 355, 357, 359, 363; vol. II: 41
neoprimitivism, vol. II: 281, 283–290, 301
Nerval, Gérard de, vol. II: 198, 217
Nervi, Pier Luigi, vol. II: 380; Palazetto dello Sport, vol. II: 380; fig. 430, 431
Newman, Barnett, vol. II: 332, 333, 340, 341, 344, 345, 349; *Vir heroicus sublimis*, vol. II: 340
Newton, Isaac, vol. II: 116, 133, 134, 142, 316; *Principiile*, vol. II: 133, 135

New York, vol. I: 24; vol. II: 231, 333, 351; Liga studenţilor în arte, vol. II: 342 Universitatea Columbia, Biblioteca memorială Low, vol. I: 132; cupola propusă de Fuller, vol. II: 380; fig. 433; Grace Church (Renwick), vol. II: 232; fig. 343; Grand Central Terminal, vol. I: 130; Lever House (Bunshaft), vol. II: 378; fig. 424; Lincoln Center, vol. I: 24, vol. II: 284, 391; Metropolitan Museum of Art, vol. II: 344, 353; Muzeul de artă modernă, vol. II: 344; Rockefeller Center, vol. I: 24; catedrala St. Patrick (Renwick), vol. II: 232; Seagram Building (Miës van der Rohe, Johnson), vol. II: 378; fig. 425; Muzeul „Solomon R. Guggenheim", (Wright), vol. II: 379, 391; fig. 428, 429; Trans World Flight Center (Saarinen), vol. II: 381, 391; fig. 434, 435; Piaţa Washington, vol. II: 332; fig. 398
Nietzsche, Friedrich, vol. I: 53, 63; vol. II: 295, 315, 317; *Aşa grăit-a Zarathustra*, Vol. II: 393
Nimes, Maison Carrée, vol. I: 126; vol. II: 172, 174; fig. 74 Pont du Gard, vol. I: 131, 133, 148; fig. 80
Noland, Kenneth, vol. II: 349, 352, 359; *Albastru minor*, vol. II: 350
Nolde, Emil, *Dansînd în jurul viţelului de aur*, vol. II: 288

Ockeghem, Johannes, vol. I: 367
oculus, vol. I: 132
Odo, episcop de Bayeux, vol. I: 223, 237

Odo, stareţ al mănăstirii Cluny, vol. I: 203–205, 207, 208
Oldenburg, Claes, *Strada*, fig. 409
op art, vol. II: 353
operă, vol. I: 64; *opera buffa*, II; 153; o. la curtea lui Ludovic al XIV-lea, vol. II: 83–87, 118; o barocului timpuriu, vol. II. 36, 37; o. expresionistă, vol. II: 289, 290; o. în sec. XVIII, vol. II: 152–160, 319, 320; prima o. completă, vol. II: 26; o. impresionistă, vol. II: 264–265; o. în sec. XIX, vol. II: 194, 195, o. engleză în sec. XVII, vol. II: 121–132; *Singspiel*, vol. II: 152, 153
orchestra, în teatrul grec vol. I: 53, 63; fig. 45
ordinul benedictin, vol. I: 187–189, 200
ordinul cluniac, vol. I: 188–191, 200
ordinul compozit. *Vezi* coloană
ordinul corintic. *Vezi* coloană
ordinul dominican, vol. I: 283, 317
ordinul doric. *Vezi* coloană
ordinul franciscan, vol. I: 283, 284, 295, 307, 308, 311
ordinul toscan. *Vezi* coloană
ordinul iezuit. *Vezi* Compania lui Iisus
ordinul ionic. *Vezi* coloană
Orfeu, vol. I: 61, 79
Orfeu printre traci, vol. I: 61
organum paralel, vol. I: 208, 269, 271
organum, vol. I: 269, 271
Orient, influenţa exercitată de, vol. I: 21; vol. II: 234–236
Orozco, José Clemente, *Zeii lumii moderne*, vol. II: 305; fig. 391
ostrogoţi, vol. I: 153, 154, 159, 160, 178

Ovidiu, vol. I: 300; ilustrații de Picasso pentru *Metamorfozele*, vol. II: 303; fig. 388

Padova, vol. I: 283, 287, 309; capela „dell'Arena", Giotto, *Fuga în Egipt*, vol. I: 289; *Ioachim întorcîndu-se la stînă*, vol. I: 289, 309; fig. 169; *Pietà*, vol. I: 289, 309
Paganini, Niccolo, vol. II: 221, 225
Paisiello, Giovanni, vol. II: 170; *Te Deum*, vol. II: 184
Palatul de Cristal. *Vezi* Paxton
Palestrina, Giovanni da, vol. I: 368, 370; vol. II: 43, 59, 64
Palladio, Andrea, vol. I: 344; vol. II: 12, 23, 26, 28, 29, 36, 41, 50, 119, 193; „hublou", vol. II: 12; Il Redentore, vol. II: 10, 11; fig. 217, 219; *Patru cărți de arhitectură*, vol. II: 9, 10, 13; Teatrul Olimpic, vol. II: 11; fig. 220; Villa Rotonda, vol. I: 132; vol. II: 10; fig. 215, 216
Panatenee, vol. I: 46, 47, 49, 108
pandantivi, vol. I: 163, 164; fig. 100
Pannini, Giovanni Paolo, *Interiorul Panteonului*, vol. I: 143, 144
Panteon. *Vezi* Paris, Roma
Pardoseală de sufragerie nemăturată. *Vezi* Sosus
Paris, vol. I: 199, 243—245, 250, 270; vol. II: 37, 74, 169, 173, 181, 185, 211, 214, 215, 222, 241, 279, 283, 314; la începutul sec. XIX, vol. II: 167, 239; în sec. XVIII, vol. II: 141, 150; sub Ludovic al XIV-lea, vol. II: 67, 68; sistematizat în timpul domniei lui Napoleon, vol. II: 170, 174; sub ocupația nazistă, vol. II: 303, 330; în sec. XIX, vol. II: 198; Arc de Triomphe de l'Etoile, (Chalgrin), vol. II: 173; Rude, *Plecarea voluntarilor în 1792*, vol. II: 204—206; fig. 334; Notre-Dame, vol. I: 243, 245, 258, 268—272; vol. II: 168; muzica la Notre-Dame, vol. I: 268—272, 274; reconstrucția catedralei Notre-Dame, vol. II: 209; La Madeleine (Vignon), vol. II: 171, 172, 193; fig. 318—320, St. Denis, vol. I: 244, 265, 268; Ste. Clotilde; vol. II: 210, 211, 256; fig. 339; Turnul Eiffel (Eiffel), vol. II: 271; Biblioteca Ste. Geneviève (Labrouste), vol. II: 229, 256, 257; fig. 359, 360; Luvru (Perrault), vol. II: 70, 71, 122, 119, 180, 206; palatul Luxembourg, vol. II: 77—81; parcul palatului Luxembourg, vol. II: 206, 253; Muzeul de arte decorative, vol. II: 253; Biblioteca Națională (Labrouste), vol. II: 257, 258; fig. 361; Opera (Garnier), vol. II: 229; Panteonul, vol. I: 132; Place de la Concorde, vol. II: 170, 171; fig. 317; Place Vendôme, vol. I: 139; vol. II: 173; Coloana Vendôme (Percier și Fontaine), vol. II: 193, 194; fig. 322; palatul și parcul Tuileries, vol. II: 83, 172, 173. *Vezi* și Școala din Paris.
Partenon. *Vezi* Atena (oraș)
Pascal, Blaise, vol. II: 133, 136
patos, vol. I: 104, 112
Paxton, Joseph, vol. II: 258, 259, 267, 272; Palatul de cristal, vol. II: 258, 259; fig. 362, 363

Peacham, Henry, *Perfectul gentleman*, vol. II: 107
Pearlstein, Philip, vol. II: 358, 359; *Pereche pe o veche carpetă indiană*, fig. 422
peplu, vol. I: 46
Percier, Charles, vol. II: 171, 177, 192, 193; Arc de Triomphe du Carrousel, vol. II: 172—173, fig. 312; Coloana Vendôme, vol. II: 193, 194; fig. 322
Pergam, vol. I: 84—99, 101—104, 107—109, 113; 116—119, 186; acropola, vol. I: 85—87, 91, 115; fig. 48; agora, vol. I: 85, 88; fig. 48; Altarul lui Zeus, vol. I: 88, 91, 94—100, 113, 114, 118; fig. 51—54; gimnaziu, vol. I: 87, 88; fig. 48; monumentul lui Attalos I, vol. I: 88, 91, 92; fig. 49, 50; palatul lui Eumene al II-lea și Attalos al II-lea, vol. I: 87; mozaic din palat, vol. I: 163; fig. 55; *stoa* lui Attalos al II-lea, vol. I: 31; fig. 12; templul Atenei Polias, vol. I: 88, 89, 91; fig. 48; templul lui Traian, vol. I: 89; fig. 48; teatrul, vol. I: 89; fig. 48
Pergolesi, Michelangelo, vol. II: 153, 302
Pericle, vol. I: 24, 30, 32, 33, 34, 69, 112, 118
peristil, vol. I: 37
Perotinus Magnus, vol. I: 270
Perrault, Claude, vol. II: 90, 118, 192; Luvru, vol. II: 70, 122; fig. 263
personaje din *commedia dell' arte*, vol. II: 292, 293, 302
perspectivă, vol. II: 353, p. aeriană, vol. I: 327, 342; vol. II: 28, 136; fig. 307; p. liniară, vol. I: 329, 330, 342, 344; vol. II: 28, 29, 290, 291
Petrarca, vol. I: 283, 291, 305, 311, 321, 332; vol. II: 6; *Triumful morții*, vol. I: 294; vol. II: 212
Philadelphia, Guild House (Venturi & Rauch), vol. II: 384; fig. 439
Philippe de Vitry, *Ars nova*, vol. I: 309
Picasso, Pablo, vol. I: 20; vol. II: 175, 277—280, 286, 291—293, 299, 301—303, 306, 307, 320, 332, 342, 349, 391; *Domnișoarele din Avignon*, vol. II:279, 280, 286, 291; *Guernica*, vol. II: 306, 307, fig. 393; *Chitară*, fig. 365; *Dragostea lui Iupiter și a Demetrei*, fig. 388; *Trei Grații*, vol. II: 302, 303; fig. 386; *Trei muzicanți*, vol. II: 292, 293; *Femeie în grădină*, fig. 404; *Cap de femeie*, vol. II: 293; fig. 374
Pico della Mirandola, vol. I: 331, 334, 363; pictat de Gozzoli, vol. I: 329; fig. 185; *Demnitatea omului*, vol. I: 345
pictură de gen, vol. I: 101; vol. II: 96, 97, 147—150, 269
pictură gestuală, vol. II: 345
Piero della Francesca, vol. I: 330, 351; *Învierea*, vol. I: 330; fig. 187
Pilkington, Francis, „De-a v-ați ascunselea", din *Prima carte de cîntece*, vol. II: 107, 108
Pisa, vol. I: 283; vol. II: 7; Baptisteriul (G. Pisano) vol. I: 291, N. Pisano, *Bunavestire și Nașterea Domnului*, vol. I: 292; fig. 162; Campo Santo, vol. I: 291, 310; Traini, *Triumful morții*, vol. I: 294—295; fig. 167; catedrala, vol. I: 217; G. Pisano, *Nașterea Domnu-*

lui și veslirea păstorilor, vol. I: 292; fig. 163
Pisano, Giovanni, vol. I: 291, 310; *Nașterea Domnului și Vestirea păstorilor*, vol. I: 192; fig. 163
Pisano, Niccolo, vol. I: 291, 310, 338; *Bunavestire și Nașterea Domnului*, vol. I: 292; fig. 162
Pitagora, vol. I: 61, 62, 75, 261; vol. II: 364
Pitios, Mausoleul din Halicarnas, vol. I: 110; fig. 60
Platon, vol. I: 31, 59, 60, 65, 70—72, 76, 77, 79, 105, 106, 110, 111, 116, 118, 172, 178, 317, 331, 339, 359, 361, 364, 371, 372; vol. II: 18, 192, 391; academia platonică din Pergam, vol. I: 87, 111; teoriile lui P., vol. I: 359, 372; *Legile*, vol. I: 339; *Statul*, vol. I: 71, 334, 339, 370; vol. II: 316; *Banchetul*, vol. I: 332, 372; *Timaios*, vol. I: 62, 373
Pliniu cel Tînăr, vol. I: 141, 147, 174
Plutarh, vol. I: 33, 65, 106; vol. II: 79; *Vieți paralele*, vol. II: 168, 174
poantilism, vol. II: 248, 299
Poarta zeiței Ișar, vol. I: 22, 23; fig. 10
podium, vol. I: 94
poezie simbolistă, vol. II: 232, 260—265
Policlet, vol. I: 33, 50, 78, 79; canonul lui P., vol. I: 50; *Doriforul*, vol. I: 50, 51, 68; fig. 37
polifonie timpurie, vol. I: 208, 210; p. gotică, vol. I: 267, 269, 274; p. în Renaștere, vol. I: 368; vol. II: 20—26, 29
Polignot, vol. I: 33, 72, 101
Poliziano, Angelo, vol. I: 331, 332, 334, 336, 371, 372; pictat de Gozzoli, vol. I: 329; fig. 185
Pollaiuolo, Antonio, vol. I: 325, 326, 338, 341; vol. II: 33; *Hercule luptîndu-se cu Anteu*, vol. I: 325, 326; fig. 181
Pollock, Jackson, vol. II: 332, 334, 337—340, 344, 349, 352; fig. 401; *Lucifer*, vol. II: 340; *Pasifae*, vol. II: 337, 338
Pompei, vol. I: 102, 103; vol. II: 176, 192, 193, 301; Casa cu faun, *Bătălia lui Alexandru*, vol. I: 103
Pont du Gard. *Vezi* Nîmes
Ponte, Lorenzo da, vol. II: 155
Poons, Larry, *Cadență Han-San*, vol. II: 352
pop art, vol. II: 329, 345—348, 360, 384, 387
Porta, Giacomo della, vol. II: 43, 45; Il Gesù, vol. I: 44, 45, 47; fig. 240, 241; cupola bazilicii San Pietro, vol. I: 350; vol. II: 47; fig. 193
portal, vol. I: 35; p. de catedrală, vol. I: 247; p. de la Chartres, vol. I: 249, 250, 254, 259—262; fig. 141, 147—152.
portalul Fecioarei, Chartres, vol. I: 258—262, 274, 275; fig. 149—151
portic, vol. I: 35, 42
Poseidon și Apollo, vol. I: 46; fig. 30
Poseidon și Atena, vol. I: 41, 47, 49
Poseidon (?) Zeus, vol. I: 51; fig. 39
postimpresionism, vol. II: 248—252, 267, 271, 280, 288
Poussin, Nicolas, vol. II: 78, 79, 81, 86, 135, 175, 177, 181, 194, 250; comparat cu Rubens, vol. II: 79—82, 89, 105; *Et in Arcadia ego*, vol. II: 80—81; *Răpirea sabinelor*, vol. II: 79; fig. 273
Pozzo, Andrea, vol. II: 44, 47, 64; *Sf. Ignațiu în slavă*, vol. II: 47; fig. 247
Prandtauer, Jacob, biserica abațială din Melk, vol. II: 146; fig. 306, 307
Praxitele, vol. I: 51, 52, 105, 116, 338; vol. II: 183, 193, 303, 391; *Afrodita din Cnidos*, vol. I: 52; fig. 43; *Hermes și Dionysos copil*, vol. I: 50; fig. 38
Procopiu, vol. I: 166
Prokofiev, Serghei, *Dragostea celor trei portocale*, vol. II: 301
Propilee. *Vezi* Atena (oraș).
protagonist, vol. I: 56
protestantism, vol. II: 93, 113, 135, 136
Proust, Marcel, vol. II: 254; *În căutarea timpului pierdut*, vol. II: 268
prozodie, vol. I: 60
psalmodie, antifonală și responsorială, vol. I: 175, 176; simboluri pentru tonurile p. vol. I: 204—209; fig. 120—123
Ptolemeu, vol. I: 260
Puget, Pierre, vol. II: 70; *Milo din Crotona*, vol. II: 76; fig. 270
Purcell, Henry, vol. II: 116, 118, 120, 125—131, 134, 136, 137; comparat cu Wren și Dryden, vol. II: 131, 132; *Didona și Enea*, vol. II: 126—130; *Crăiasa zînelor*, vol. II: 126; *Regele Arthur*, vol. II: 126, 130, 131; *Furtuna*, vol. II: 126

quadruplum, vol. I: 269
Quinault, Philippe, vol. II: 83, 86, 125, 191
Quintilian, vol. I: 140, 147

Racine, Jean, vol. II: 70, 73, 83, 84, 86, 88, 89, 180, 191; pictat de Ingres, fig. 327
racursi, vol. I: 312
Rafael (Raffaello Sanzio), vol. I: 339, 343, 346, 350, 351, 359, 363, 364; vol. II: 9, 27, 28, 30, 35, 49, 76, 170; pictat de El Greco, vol. II: 56; fig. 258; pictat de Ingres, vol. II: 181; fig. 327; *Iuliu al II-lea*, vol. I: 352; fig. 194; *Leon al X-lea cu doi cardinali*, vol. I: 352; fig. 195; *Școala din Atena*, vol. I: 364, 365
Rameau, Jean Philippe, vol. II: 141, 264
Ramses al II-lea, colosii lui R., vol. I: 18; fig. 7
raționalism elenic, vol. I: 74—76, 78; vol. II: 133, 136; r. baroc, vol. II: 132—134, 142; r. și iluminismul, vol. II: 142
Rauschenberg, Robert, vol. II: 345—347, 362, 387; *Monogramă*, vol. II: 346; fig. 407
Ravel, Maurice, vol. II: 285, 301; *Copilul și vrăjitoriile*, vol. II: 301
Ravenna, vol. I: 152—154, 163, 172—179, 186, 210, 292; R. și autoritarismul, vol. I: 178—181; R. în sec. V—VI, vol. I: 152—154; R. în mozaicuri, vol. I: 157—160, 183; fig. 89, 95; muzica la R., vol. I: 172—177; misticismul la R., vol. I: 181—183; Baptisteriul arian, *Botezul lui Hristos și procesiunea celor doisprezece apostoli*, vol. I: 162, 164; fig. 99; San Vitale, vol. I: 160—167, 179, 183; fig. 97, 98, 102; capitel bizantin la San Vitale, vol. I: 167; fig. 165; muzica la San Vitale, vol. I: 176, 177; *Împăratul Iustinian cu curteni*, vol. I: 165; fig. 104; Sant' Apollinare Nuovo, vol. I: 138, 155—160, 161, 163, 174, 176, 180,

181; fig. 89, 90; *Bunul Păstor despărțind oile de capre*, vol. I: 158; *Cina cea de taină*, vol. I: 158; fig. 94; *Procesiunea fecioarelor martire*, vol. I: 158, 159; fig. 95; mausoleul Gallei Placidia, vol. I: 155, 163; fig. 88
realism, elenistic, vol. I: 113—116; r. în literatură, vol. II: 259, 260; r. în sec. XIX, vol. II: 239, 240, 265, 266, 268, 276; r. în sec. XX, vol. II: 358—360
realism social, vol. II: 281, 304—308, 331
recitativ, vol. II: 84, 127, 264
recviem, vol. II: 230. *Vezi și* Berlioz
Reforma protestantă, vol. II: 8, 36, 37, 40
Reims, vol. I: 245, 252, 260; catedrala, vol. I: 254, 258, 268; vol. II: 211
Reinhardt, Ad. vol. II: 344, 350
reînvierea clasică, vol. II: 168, 195
reînvierea goticului, vol. II: 209, 230
relativism, vol. II: 316—320, 386—393
Rembrandt van Rijn, vol. II: 46, 90, 94, 97—102, 111, 135, 136, 202, 391; comparat cu Vermeer, vol. II: 105; *Hristos vindecînd bolnavii*, vol. II: 99, 100; fig. 279; *Lecția de anatomie a doctorului Tulp*, vol. II: 98, 99; fig. 278; autoportrete, vol. II: 100, 101; fig 280—283; *Portretul lui Jan Uytenbogaert, perceptor general*, fig. 277; *Rondul de noapte*, vol. II: 99
Renașterea, vol. I: 338; sfîrșitul R., vol. II: 135; R. italiană timpurie, vol. I: 282—312; R. florentină, vol. I: 314—347; 354, 371; vol. II: 290; R. și manierismul, vol. II: 28—31; reînvierea R., vol. II: 229—232; R. romană, vol. I: 350—374; stilul R., vol. II: 9, 232; R. venețiană, vol. II: 5—26
Renoir, Pierre-Auguste, *Le Moulin de la Galette*, vol. II: 245
Renwick, James, vol. II: 232; Grace Church, vol. II: 232; fig. 343; catedrala St. Patrick, vol. II: 232
revoluția industrială, vol. I: 21; vol. II: 227, 239, 275, 317
revoluție, r. americană, vol. II: 227; r. din februarie 1848, II: 231, 259
r. franceză, vol. II: 143, 161, 167, 171, 205, 218, 227, 231; r. din iulie 1830, vol. II: 198—200, 201—206, 209, 227, 231
Rigaud, Hyacinthe, *Ludovic al XIV-lea*, vol. II: 67; fig. 262
rococo, vol. II: 22, 141, 142, 144—148, 160, 161, 174, 176, 195, 356, fig. 303—310
Rodin, Auguste, vol. II: 240, 252—255, 266, 267, 271, 272; *Vîrsta de bronz*, vol. II: 252, 253; fig. 355; *Poarta Infernului*, vol. II: 253, 268; fig. 356; *Mîna lui Dumnezeu*, vol. II: 253, 254; fig. 358; *Gînditorul*, vol. II: 253; *Trei umbre*, vol. II: 253; fig. 357
Rolland, Romain, vol. I: 27; vol. II: 186, 187; *Jean Christophe*, vol. II: 320
Roma, vol. I: 21, 173, 178, 181, 182, 186, 243, 283, 284, 286, 292, 303, 311, 315, 322, 324, 339, 350—374; vol. II: 7, 40, 59, 168—170, 191, 194, 230, 255; la începutul sec. XVI, vol. I: 350—353; în sec. V, vol. I: 152—154; la sfîrșitul sec. XVI și începutul sec. XVII, vol. II: 40—44; întemeierea legendară a R., vol. II: 79; muzica la R., vol. I: 367—369, vol. II: 21; „noua" R., vol. I: 174; R. în sec. II, vol. I: 121—124; Ara Pacis Augustae, *Altai imperial*, fig. 66; arcul lui Septimius Severus, vol. II: 172, 193; arcul lui Titus, vol. I: 122; Basilica Ulpia, vol. I: 125—126, 128, 134, 143; fig. 72, 73; termele lui Caracalla, vol. I: 129, 134; fig. 77, 78, termele lui Diocleția, vol. I: 129; termele lui Titus, vol. I: 351, 352; termele lui Traian, vol. I: 129, 134; Castel Sant'Angelo (mormîntul lui Hadrian), vol. I: 162; fig. 87; Il Gesù (G. Vignola și G. della Porta), vol. II: 44, 45, 47; fig. 240—242; San Carlo alle Quattro Fontane (Borromini), vol. II: 45; fig. 243—245; San Pietro în Montorio, Bramante, Tempietto, vol. I: 371; fig. 209; San Pietro în Vincoli, vol. I: 355. *Vezi și* Michelangelo, *Moise* și mormîntul lui Iuliu al II-lea; Sant'Ignazio, vol. II: 44, 47; Santa Maria del Popolo, vol. I: 350; Caravaggio, *Convertirea Sf. Pavel*, vol. II: 46, 47; fig. 246; Colosseum, vol. I 130, 134, 138, 143; fig. 79; Columna lui Traian, vol. I 126, 134-139, 144, 310; vol. II: 173, 193; fig. 72, 84, 85; Forumul lui Traian, vol. I: 124—128, 133, 134, 143, 144; fig. 68, 69, 71; Palazetto dello Sport (Nervi), vol. II: 380; fig. 430; 431; Panteonul, vol. I: 131, 132, 134, 143, 162, 163, 315, 365, 372; vol. II: 172, 174, fig. 81, 82
Pons Aelius, fig. 87; bazilica San Pietro, vol. I: 132, 194, 249, 350, 354, 365—367, 371, 373; vol. II: 45, 120; fig. 193; 206—208
absida și cupola, vol. I: 366, 367; fig. 208; vechea bazilică San Pietro, vol. I: 155—157; fig. 91, 92
piața lui Bernini, vol. II: 47, 48; templul zeiței Vesta, vol. I: 162; Vatican, vol. I: 350, 351, 363, 364; vol. II: 170, fig. 201; Capela Sixtină, vol. I: 358—365; vol. II: 35, 43, 39; frescele de plafon ale lui Michelangelo, vol. I: 350, 351, 360—364; fig. 201—205, 239; muzica la Capela Sixtină, vol. I: 352, 367—370; vol. II: 43, 60; Stanza della segnatura, Rafael, *Școala din Atena*, vol. I: 364, 365
roman, „gotic", vol. I: 208, 212; istoric, vol. II: 212
Romano, Giulio, vol. II: 30; Palazzo del Tè, vol. II: 12; fig. 222
romantism, vol. II: 143, 239. *Vezi și* capitolul 9
Ronchamp, Notre-Dame-du Haut (Le Corbusier), vol. II: 378, 379; fig. 426, 427
Roosevelt, Franklin D., „noul curs", vol. II: 331
Rosenberg, Harold, vol. II: 335
Rosenthal, Bernard, *Alamo*, vol. II: 354; fig. 413
Rothko, Mark, vol. II: 332, 333, 340, 341, 344, 345, 349; *Verde și maro*, vol. II: 340
Rouault, Georges, *Guerre*, vol. II: 305; *Aceasta va*

fi ultima oară, Iăicuțuic, vol. II: 305; fig. 390
Rouen, vol. I: 245, 250, 273; catedrala, vol. I: 258; vol. II: 351; casă gotică, vol. I: 273; fig. 155
Rousseau, Jean-Jacques, vol. II: 84, 142, 143, 149, 153, 162—164, 232; *Ghicitorul satului*, vol. II: 232
Rubens, Peter Paul, vol. II: 15, 31, 36, 46, 76—79, 90, 117, 135, 146, 148, 153, 202, 204, 230; comparat cu Poussin, vol. II: 79—82, 89, 105; pictură de plafon pentru sala banchetelor din Whitehall, vol. II: 117; *Grădina dragostei*, vol. II: 78, 146; *Henric al IV-lea primind portretul Mariei de Medici*, vol. II: 77—78; fig. 271; *Răpirea fiicelor lui Leucip*, vol. II: 79; fig. 272
rubricator, vol. I: 201
Rude, François, vol. II: 173, 198, 204, 206, 211, 229; *Plecarea voluntarilor în 1792*, vol. II: 204—206; fig. 334; *Ioana d'Arc ascultînd vocile*, vol. II: 206; fig. 335
Ruisdael Jakob van, *Cimitirul evreiesc*, vol. II: 103; fig. 286; *Chei la Amsterdam*, vol. II: 94, 103; fig. 276

Saarinen, Eero, vol. II: 329, 380; Gateway Arch, vol. II: 381; fig. 436; Trans World Flight Center, vol. II: 381; fig. 434, 435
Saint-Saëns, Camille, *Dans macabru*, vol. II: 221
Salamanca, Casa de las Conchas (Gomez de Mora), vol. II: 52, 53; fig. 254; biserica San Esteban, altarul Churriguera, vol. II: 35; fig. 255; La Clérica (Gomez de Mora), vol. II: 35; fig. 254
Salisbury, catedrala, fig. 157
San Carlo alle Quattro Fontane. *Vezi* Roma
San Marco, vol. I: 317, 328, 343; *Vezi și* Florența
Sansovino, Andrea, vol. I: 350, 351
Sansovino, Jacopo, vol. II: 7, 9—12, 23, 26, 50; Biblioteca San Marco, vol. II: 6, 7, 9, 10, 12, fig. 214
Santa Croce. *Vezi* Florența
Santa Maria del Carmine. *Vezi* Florența
Santa Maria della Salute. *Vezi* Veneția
Sant'Ambrogio. *Vezi* Milano
Sant'Apollinare in Classe. *Vezi* Classe
Sant'Apollinare Nuovo. *Vezi* Ravenna
Sant'Ignazio. *Vezi* Roma
San Vitale. *Vezi* Ravenna
Sartre, Jean Paul, vol. II: 335, 388, 391; *Muștele*, vol. II: 303
Satie, Erik, vol. II: 300, 367 *Embrioni deshidratați*, vol. II: 300, 301; *Mercur*, vol. II: 302
Savonarola, Girolamo, vol. I: 373; vol. II: 7
Scamozzi, Vincenzo, vol. II: 11, 12; *Procuratie Nuove*, vol. II: 12; fig. 221
Scheidt, Samuel, *Tablatura Nova*, vol. II: 109
Schola Cantorum, vol. I: 204
Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II: 235, 236
Schöffer, Nicolas, *Multiplu prim cu Lux II*, vol. II: 354; fig. 416
Schönberg, Arnold, vol. II: 277, 288, 290, 293, 294, 318, 329, 364, 369, 373; *Die Glückliche Hand* și *Pierrot Lunaire*, vol. II: 290
Schönbrunn, *Vezi* Viena
Schumann, Robert, vol. II: 214, 217, 219

Schutz, Heinrich, vol. II: 37
scolasticism, vol. I: 299, 306; s. aristotelic, vol. II: 41, 192; s. gotic, vol. I: 274—280
Scopas (?), școala lui, *Procesiune dionysiacă*, vol. I: 53; fig. 44
Scott, Walter, vol. II: 198, 208, 215, 224; *Rob Roy* și *Waverley*, vol. II: 224
scriptorium, vol. I: 200
sculptură în relief. *Vezi* altorelief, basorelief, friză.
secvență, în muzică, vol. II: 368
sedes, vol. I: 170; fig. 108
Seneca, vol. I: 140; vol. II: 168, 191
serialism, vol. II: 349, 351; în muzică, vol. II: 351, 352, 361, 369
Sérusier, Paul, *Peisaj: Le Bois d'Amour (Talismanul)*, vol. II: 249
Seurat, Georges, vol. II: 248, 299 *O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte*, vol. II: 248
Severini, Gino, *Tren blindat*, vol. II: 295; fig. 377
Sf. Ambrozie, vol. I: 175, 176
Sf. Ana cu Fecioara, vol. I: 262 fig. 152
Sf. Anton, vol. I: 210; vol. II: 34
Sf. Augustin, vol. I: 175, 181, 209, 305 *Confesiunile*, vol. I: 175; pictat de El Greco, vol. II: 55; fig. 257
Sf. Benedict, vol. I: 187
Sf. Bernard, vol. I: 195, 271
Sf. Francisc, vol. I: 282, 284, 285, 295, 297, 299—301, 306, 307, 309, 311; fresce cu subiecte din viața Sf. Francisc, vol. I: 286, 288—290, 303; poezii de Sf. Francisc, vol. I: 339; *Cîntarea Soarelui*, vol. I: 295, 298, 304 bazilica San Francesco. *Vezi* Assisi
Sf. Ignațiu de Loyola. *Vezi* Loyola
Sfinții Sergiu și Bachus. *Vezi* Istanbul
Sf. Ioan, vol. I: 197, 198, 205, 213; vol. II: 20
Sf. Ioan Botezătorul, vol. II: 34, 35, 289; redat în mozaic, vol. I: 162, 171; fig. 99; redat în sculptură, vol. I: 198; fig. 108
Sf. Ioan de Yepis. *Vezi* Juan de Yepis
Sf. Ioan Evanghelistul, vol. I: 198, 212, 304; vol. II: 35
Sf. Ioan Hrisostom, vol. I: 176, 182
Sfîntul imperiu roman, vol. I: 273, 283; vol. II: 8, 135, 230
Sf. Pavel, vol. I: 174, 187, 199, 210; pictat de Caravaggio, vol. II: 46, 47; fig. 246
Sf. Petru, vol. I: 134, 155, 156, 198, 202, 213, 214, 237, 327, 371. Vezi și Roma
Shahn, Ben, *Sofii de mineri*, vol. II: 305, 306; fig. 392
Shakespeare, William, vol. I: 32; vol. II: 126, 164, 181, 199, 211, 215, 216; *Hamlet*, vol. II: 198, 212; *Macbeth*, vol. II: 212, 213, 388; *Negustătorul din Veneția*, vol. I: 61
Shelley, Percy B., vol. II: 189, 192, 202; *Elada*, vol. I: 79
Sicilia, palatul regilor normanzi, vol. I: 220; fig. 128
Siena, vol. I: 283, 292; vol. II: 7
simbolism, vol. I: 181, 182, vol. II: 276, 384; s. paleocreștin, vol. I: 169; s. gotic, vol. I: 276, 277; prăbușirea s. în evul mediu, vol. I: 305, 306; s. în Renașterea nordică, vol. I: 330; s. tonal, vol. II: 267;

simboliști, vol. II: 249, 254, 260, 261, 266, 267, 272,
sinfonia, vol. II: 21, 24
Singspiel, vol. II: 152, 153
sintetiști, vol. II: 249
sistem constructiv cu stîlpi și lintouri, vol. I: 36, 77, 91; vol. II: 278; fig. 83
Sixtus al IV-lea, papă, vol. I: 352, 358, 368
skene, vol. I: 54
skolion, vol. I: 108, 109
Smith, David, vol. II: 332, 342—344, 350, 353, 391; seria *Cubi*, vol. II: 342, 343, 353; fig. 405
Smith, Tony, *Fum*, vol. II: 353; fig. 412
Socrate, vol. I: 30, 31, 32, 59—61, 66, 71, 74, 75, 79, 106, 110, 111, 116, 181, 339, 363
sofiști, vol. I: 31, 32
Sofocle, vol. I: 32, 33, 57, 64—66, 79; vol. II: 290, 302, 327; *Antigona*, vol. I: 53, vol. II: 302; *Electra*, vol. II: 290; *Oedip rege*, vol. I: 56, 58, 75; vol. II: 302
solmizație, sistemul de s. al lui Guido d'Arezzo, vol. I: 205
sonată, vol. II: 186, 187, 328
Sosus, *Pardoseală de sufragerie nemăturată*, vol. I: 103; fig. 56
Souillac, Notre-Dame, *Isaia*, vol. I: 212; fig. 124
Southey, Robert, *Thalaba distrugătorul*, vol. II: 235
stasimon, vol. I: 64
St. Denis, *Vezi* Paris
Steen, Jan, *Familie veselă*, vol. II: 112; fig. 290
Stein, Gertrude, vol. II: 300, 330
stelă, vol. I: 68
Stella, Frank, vol. II: 350, 352, 359 *Ifafa II*, fig. 410; *Variațiunea Sinjerli IV*, vol. II: 350
stile antico și *stile moderno*, vol. II: 21
stilobat, vol. I: 35, 38, 42; fig. 18, 19
stilul federal, vol. II: 36, 174
stilul georgian, vol. II: 13, 36, 132
stilul internațional, vol. II: 36, 283, 308, 313—315, 329, 320, 344, 377, 381
stilul mecanic, vol. II: 283, 296, 318
St. Louis, Gateway Arch (Saarinen), vol. II: 381, fig. 436; Wainwright Building (Sullivan), vol. II: 310, 311; fig. 394
St. Martin-in-the-Fields, *Vezi* Londra
St. Mary-le-Bow, *Vezi* Londra
stoa, vol. I: 87; s. lui Attalos al II-lea, fig. 12
Stockhausen, Karlheinz, vol. II: 363—366, 377; *Gesang der Jünglinge*, vol. II: 365; *Opus 1970*, vol. II: 366; *Studiu I* și *Studiu II*, vol. II: 365
stoicism, vol. I: 87, 111, 116
St. Omer, Evangheliarul abației, vol. I: 201
Stoppard, Tom, *Rosenkrantz și Guildenstern au murit*, vol. II: 321
St. Paul, *Vezi* Londra
Strauss, Richard, *Elektra*, vol. II: 289, 290; *Salomeea*, vol. II: 289
Stravinski, Igor, vol. II: 277, 286, 293, 302, 320, 329, 362, 372, 391; *Studiu pentru pian mecanic*, vol. II: 296; *Pasărea de foc*, vol. II: 221; *Oedip rege*, vol. II: 302; S. desenat de Picasso, fig. 370; *Pulcinella*, vol. II: 302; *Sărbătoarea primăverii*, vol. II: 221, 277, 286, 301, 318
strofă, vol. I: 54
structură ierarhică, vol. I: 213—217

St. Sernin, *Vezi* Toulouse
St. Trophime, *Vezi* Arles
Stuart și Revett, vol. I: 22; *Antichitățile Atenei*, vol. II: 167
Sturm und Drang, vol. II: 143, 153, 156, 160, 163, 164
sudură, vol. II: 278, 326
Suger, stareț, vol. I: 199, 244, 245, 265, 266
suită franceză, vol. II: 88
Sullivan, Louis, Wainwright Building, vol. II: 310, 311; fig. 394
Summa theologiae, *Vezi* Toma d'Aquino
suprarealism, vol. II: 276, 281, 297—301, 330, 331, 335, 336, 338, 339, 344, 352; fig. 380, 381, 383—385
Sweelinck, Jan Pieterszoon, vol. II: 37, 96, 105, 106, 108
Swift, Jonathan, *Călătoriile lui Gulliver*, vol. II: 150

Școala din New York, vol. II: 329—360
Școala din Paris, vol. II: 227, 330, 332
știință, vol. II: 266, 267

Tasso, Torquato, *Ierusalimul eliberat*, vol. II: 25, 26
Tate, Nahum, *Didona și Enea*, vol. II: 126
teatrul absurdului, vol. II: 365, 366
tehnica „fluxului conștiinței", vol. II: 300
Teodor, sarcofagul arhiepiscopului T., vol. I: 169—170
tenor, vol. I: 268, 270, 271
Teodora, împărăteasă, vol. I: 165, 166, 167
Teodoric, vol. I: 153, 155, 157, 160, 162, 172—174; palatul lui T., vol. I: 157, 158—159; fig. 95
teorie muzicală, la Chartres, vol. I: 261; gotică, vol. I: 268—272, 274, 276, 277; elenică, vol. I: 62—64; romanică, vol. I: 204—208; în sec. XX, vol. II: 328, 351, 361—377
Teresa de Avila, vol. II: 42, 61, 62, 64; statuie de Bernini, vol. II: 48; fig. 250
tessera, vol. I: 103, 160; fig. 55
Thomas, Dylan, vol. II: 333, 370; *Viziune și rugă*, vol. II: 370
Thompson, Virgil, vol. II: 330, 367, 369
Tiepolo, Giovanni Batista, *Apollo prezentîndu-i lui Frederic Barbarossa pe mireasa sa, Beatrice de Burgundia*, fig. 316
timpan, vol. I: 192
Tintoretto, vol. II: 13, 15, 18, 36, 76, 78; *Cina cea de taină*, vol. II: 16; fig. 226; *Căsătoria lui Bachus cu Ariadna*, vol. II: 27; fig. 230
tipar, vol. II: 42, 95, 135, 144, 240
Titus, arcul lui T., termele lui T. *Vezi* Roma
Tițian, vol. II: 8, 14, 15, 18, 20, 23, 32, 36, 49, 56, 76, 78, 230; pictat de El Greco, vol. II: 56; fig. 258; *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, vol. II: 14, 15, 55; fig. 225; *Bachus și Ariadna*, vol. II; 15, 27
Toledo, Juan Bautista de, vol. II: 50; palatul Escorial, vol. II: 50; fig. 251, 252
Toledo, biserica San Domingo el Antiguo, El Greco, *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, vol. II: 55—56; fig. 256; biserica San Tomé, El Greco, *Înmormîntarea contelui*

d'Orgaz, vol. II: 55—56; fig. 257
Tommaso da Celano, vol. I: 295, 296
Toulouse, St. Sernin, vol. I 191, 195
Toulouse-Lautrec, Henri de, vol. II: 271; *Moulin Rouge*, vol. II: 271
tragedie. *Vezi* dramaturgie greacă
tragédie lyrique, vol. II: 83—85; fig. 275
Traian, împărat, vol. I: 121—124, 126, 128—130, 135—137, 141. *Vezi* și Roma
Traini, Francesco, *Triumful morții*, vol. I: 294—295; fig. 167
Tralles (Pergam), vol. I: 107
transept, vol. I: 156; fig. 92
triglif, vol. I: 157; t. bizantin, vol. I: 164; fig. 102; t. la Chartres, vol. I: 251, 252; fig. 144
triplum, vol. I: 269—271
trompe-l'oeil, vol. II: 352
trubaduri, vol. I: 230, 297, 298
Turner, J.M.W., vol. II: 233, 234; *Ploaie, abur și viteză: Marea cale ferată de vest*, vol. II: 234
Tutankhamon, tronul lui, vol. I: 19

Uccello, Paolo, vol. I: 315, 321, 330; *Bătălia de la San Romano*, vol. I: 329, 330; fig. 186
umanism, florentin, vol. I: 311, 337, 338, 339, 370; vol. II: 192; franciscan, vol. I: 338; elenic, vol. I: 65—70; u. renașterii romane, vol. I: 365, 369, 370; u. secolului XX, vol. II: 359, 390—393
umanitarism franciscan, vol. I: 305, 306, 307—312, 337
Un di lieto, Isaac și Lorenzo de Medici, fragment din, vol. I: 337
Valéry, Paul Ambroise, *Fragmente din Narcis*, vol. II: 303
Van der Goes, Hugo, vol. I. 333; *Altarul Portinari*, vol. I: 333, fig. 190
Van Dyck, Anton, vol. II: 90, 117; *Cinci copii ai lui Carol I*, vol. II: 117; fig. 292
Van Eyck, Jan, *Giovanni Arnolfini și soția sa*, vol. I: 332, 333
Van Gogh, Vincent, vol. II: 271, 280, 288; *Noapte înstelată pe Ron*, vol. II: 248, 219, 286
Varèse, Edgard, *Densitate 2,15, Integrale, Ionizare*, vol. II: 296, 297
Vasari, Giorgio, vol. II: 345, 358; vol. II: 28
Vatican. *Vezi* Roma
Velázquez, Diego, vol. II: 15, 56—58, 90, 105, 135, 320; *Las Meninas*, vol. II: 57—58; autoportret, vol. II: 57; *Cărătorul de apă din Sevilla*, vol. II: 56; fig. 259
Venera din Vatican, vol. I: 351
Veneția, vol. I: 283, 292,332; vol II: 36, 37; răscrucea venețiană, vol. II: 31—35; muzica la V., vol. II: 20—26; opera, vol. II: 25, 26; viața la V. în sec. XVI, vol. II: 5—9; Il Redentore (Palladio), vol. II: 10, 11; fig. 217—219; Santa Maria della Salute (Longhena), vol. II: 12; fig. 223; palatul Dogilor, vol. II: 6; Biblioteca San Marco (Sansovino), vol. II: 6, 7, 9, 10, 12; fig. 214; Procuratie Nuove (Scamozzi), vol. II: 12; fig. 221; catedrala San Marco, vol. I: 216; vol. II: 5—8, 24; fig. 212; caii, vol. II: 6, 172, 173; fig. 213; muzica, vol. II: 21—25; piața, vol. II: 12, 23; fig. 212
Venturi, Robert, vol. II: 384, 385; *Complexitate și contradicție în arhitectură*, vol. II: 384; Guild House, vol. II: 385; fig. 439; *Ce ne învață Las Vegas*, vol. II: 384; *Ce ne învață Levittown*, vol. II: 384
Venus din Willendorf, vol. I: 14; fig. 2
Verdi, Giuseppe, *Aida*, vol. II: 236
Vergiliu, vol. I: 127, 300, 310, 311; vol. II: 180, 194, 212, 215, 216, 224, 229; *Eneida*, vol. I: 147, 361; vol. II: 129, 230; pictat de Delacroix, vol. II: 203; fig. 333; pictat de Ingres, vol. II: 180; fig. 327
Vermeer, Jan, vol. II: 90, 102, 105, 112, 135, 308; *Atelierul*, vol. II: 104, 105; *Concert*, vol. II: 107; fig. 289; *Ofițerul și fata care rîde*, vol. II: 104, fig. 288; *Vedere din Delft*, vol. II: 103, 104; fig. 287
Veronese, Paolo, vol. II: 13, 16, 20, 23, 28, 29; V. și Inchiziția, vol. II: 19, 20; *Ospăț în casa lui Levi*, vol. II: 18, 19, 20; fig. 227; *Nunta din Cana*, vol. II: 16, 17, 18; *Triumful Veneției*, vol. II: 27
Verrocchio, Andrea del, vol. I: 325, 326, 338, 341, 345
Versailles (Hardouin-Mansart), vol. II: 71—74, 76, 83, 86—88, 119, 136, 142, 229, 232; fig. 264—266, 275; grădinile create de Le Nôtre, vol. II: 73; fig. 267; Sala oglinzilor (Hardouin-Mansart și Lebrun), vol. II: 72; fig. 266; Le Hameau (Mique), fig. 344
Vesalius (Andres van Wesel), *Anatomia*, vol. II: 98, 111
Vézelay, biserica abațială La Madeleine, vol. I: 195, 196, 199, 201, 213, 228, 240; fig. 116—118
Vicenza, Teatrul Olimpic (Palladio), vol. II: 11; fig. 220; Villa Rotonda (Palladio), vol. I: 132; vol. II: 10, 13; fig. 215, 216
Viena, vol. II: 142, 152; palatul Belvedere (Hildebrandt), vol. II: 145; fig. 305, palatul Hofburg, vol. II; 145; fig. 304; palatul Schönbrunn, vol. II: 142, 152
Vignola, Giacomo, vol. II: 43, 45; Il Gesù, vol. II: 44—48; fig. 240, 241
Vignon, Pierre-Alexandre, vol. II: 172, 192, 193; La Madeleine, vol. II: 171, 172; fig. 318—320
vikingi, vol. I: 224, 240; fig. 132
Vincent de Beauvais, vol. I: 257, 279, 304; *Speculum majus*, vol. I: 257
Vingt-quatre violons, vol. II: 83, 118
Viollet-le-Duc, Eugène, vol. I: 196, 245; vol. II: 209, 225; catedrala gotică a lui V.,
virlă, vol. I: 346, fig. 139
vitraliu, vol. II: 326; la Chartres, vol. I: 247, 255, 257, 262—266; fig. 153, 154; confecționare, vol. I: 263; 264; la Ste. Clotilde, vol. II: 210; la Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, vol. II: 379
Vitruviu, vol. I: 50, 62, 324, 341, 372; vol. II: 10, 29, 79, 80
Voltaire, vol. II: 142, 149, 162; *Candide*, vol. II:

150, 162 bustul lui V. sculptat de Houdon, vol. II: 152; fig. 314
volută, vol. I: 42; fig. 19

Wagner, Richard, vol. II: 209, 217, 263, 290, 391; *Murmurele pădurii*, vol. II: 232; *Lohengrin*, vol. II: 208; *Parsifal*, vol. II: 208; *Rienzi*, vol. II: 229; *Inelul Nibelungului*, vol. II: 268; *Tannhäuser*, vol. II: 208; *Tristan şi Isolda*, vol. II: 236, 289
Walpole, Horace, vol. II: 207, 224; *Castelul din Otranto*, vol. II: 207
Warhol, Andy, *Sticle verzi de coca-cola*, vol. II: 347; fig. 408
Washington (oraş), vol. II: 74; *Capitoliul*, vol. I: 132, 367; *Monumentul Lincoln*, vol. I: 128 Smithsonian Institution, vol. II: 183; gara Union, vol. I: 130; Monumentul Washington, vol. I: 128; Casa Albă, vol. II: 13
Washington, George, vol. II: 152; statuia sculptată de Greenough, vol. II: 183, fig. 330
Watteau, Antoine, vol. II: 90, 141, 146–149, 161; desen de W., vol. II: 145; fig. 303; *Firma Gersaint*, vol. II: 150, 356; *Serata muzicală*, vol. II: 146, 147; fig. 308
Weber, Carl Maria von, vol. II: 215, 227; *Freischütz*, vol. II: 155, 232, 233
Werfel, Franz, *Troienele*, vol. II: 303
Wilde, Oscar, vol. II: 168, 289
Willaert, Adrian, vol. II: 21, 22
William Cuceritorul, vol. I: 221, 226, 227, 232, 233, 235–238, 240, 241 chipul lui W., vol. I: 222–224
William de Malmesbury, vol. I: 226, 267
William de Orania, vol. II: 124
Winckelmann, J. J., vol. I: 22; vol. II: 163, 182, 193, 195; *Istoria artei antice*, vol. II: 167, 174
Wren, Christopher, vol. II: 36, 116–124, 131, 132, 134, 136, 193; palatul Hampton Court, vol. II: 124; fig. 299; St. Mary-le-Bow, vol. II: 123, fig. 297; catedrala St. Paul, vol. II: 121–123; fig. 293–296
Wright, Frank Lloyd, vol. II: 277, 310–312, 314, 319, 377, 379, 381; „Cascada", vol. II: 312; fig. 396; Price Tower, fig. 394; Muzeul „Solomon R. Guggenheim", vol. II: 379; fig. 428, **429**
Wyatt, James, Abaţia Fonthill, vol. II: 207; fig. 336, 337
Wyeth, Andrew, *Biserica mătuşii Archie*, vol. II: 308

Zeus, vol. I: 41, 48, 51, 59, 66, 73, 96, 114; vol. II: 183; Altarul lui Z., vol. I: 88, 91, 113, 114, fig. 51, 52; Templul lui Z. Olimpianul, vol. I: 44; fig. 26
Zeus (Poseidon?), vol. I: 51, 114; fig. 39
Zeus aruncînd trăznete, vol. I: 97; fig. 53
Zola, Émile, vol. II: 150, 236, 241, 259, 260, 265, 266
Zwinger. *Vezi* Dresda

Cuprins

Partea a IV-a. PERIOADA BAROCULUI

12. RENAŞTEREA VENEŢIANĂ, MANIERISMUL, ÎNCEPUTURILE BAROCULUI . . 5
Veneţia, secolul al XVI-lea *5* Arhitectura *9* Pictura *13* Muzica *20* Ideile: Manierismul *26* Răscrucea veneţiană *31* Drumuri către baroc *36* Cronologie *37*

13. STILUL BAROC AL CONTRAREFORMEI 40
Roma, sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea *40* Arta Contrareformei la Roma *44* Arta Contrareformei în Spania *49* Ideile: misticismul militant 61 Cronologie *64*

14. STILUL BAROC ARISTOCRATIC . . 67
Franţa în epoca lui Ludovic al XIV-lea *67* Arhitectura *70* Sculptura *74* Pictura *76* Muzica *82* Ideile *86* Cronologie *91*

15. STILUL BAROC BURGHEZ 93
Amsterdam, secolul al XVII-lea *93* Pictura *97* Muzica *105* Ideile: viaţa casnică *109* Cronologie *114*

16. SINTEZA BAROCĂ 116
Londra în perioada restauraţiei *116* Arhitectura *120* Teatrul şi muzica *124* Ideile *132* Sinteza barocă şi concluzie *134* Cronologie *138*

17. STILURILE SECOLULUI AL XVIII-LEA 141
Privire generală asupra secolului al XVIII-lea *141* Stilul rococo *144* Influenţa burgheză *148* Sinteza mozartiană *152* Ideile *160* Cronologie *164*

Partea a V-a. PERIOADA REVOLUŢIONARĂ

18. STILUL NEOCLASIC 167
Paris, începutul secolului al XIX-lea *167* Arhitectura *170* Pictura *174* Sculptura *181* Muzica *184* Ideea arheologică *191* Cronologie *195*

19. STILUL ROMANTIC *198*
Paris, 1830 *198* Pictura *201* Sculptura *204* Arhitectura *207* Poezia *211* Muzica *214* Ideile *222* Cronologie *236*

20. STILURILE REALIST ŞI IMPRESIONIST . 239
Paris, sfîrşitul secolului al XIX-lea *239* Pictura *242* Sculptura *252* Arhitectura *255* Literatura şi muzica *259* Ideile *265* Cronologie *272*

21. STILURILE SECOLULUI AL XX-LEA . 275
Epoca „ismelor" şi schismelor *275* Expresionismul şi abstracţionismul *279* Arhitectura *309* Ideile: Relativismul *315* Cronologie *321*

22. STILURI ARTISTICE DUPĂ 1945 . . . 325
Elemente revoluţionare şi evoluţionare *325* Şcoala din New York *329* Evoluţii recente în muzică *361* Noua arhitectură *377* Ideile: existenţialismul *386* Cronologie *393*

Glosar *397*

Indice *419*